



Université de Montréal

**Tropismes et expérience radiophonique**  
**La vocalité comme sens chez Nathalie Sarraute**

par Rachel Lacombe

Département des Littératures et Langues du monde  
Faculté d'Art et Science

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Littérature comparée

Septembre 2018

© Rachel Lacombe, 2018



## Résumé

La question abordée dans ce mémoire concerne le rôle de la vocalité dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Nous chercherons à comprendre comment le caractère sonore de la voix influence la constitution et la réception de l'œuvre. Sachant que presque toutes les œuvres théâtrales de Sarraute ont d'abord été conçues pour la radio, médium où le son est le seul producteur de sens, nous nous interrogerons sur la fonction de la voix et le développement des tropismes, « ces mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience » (*L'Ère du soupçon*, 1956), dans ces œuvres. Ainsi, nous nous concentrerons sur les versions écrite et radiophonique de la dernière pièce de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* (1980-1981), afin de mieux saisir l'impact de la voix dans chacune des versions. En premier lieu, nous nous interrogerons sur les débuts de la création radiophonique chez Sarraute et sur l'adaptation de son écriture à ce nouveau médium. En deuxième lieu, nous aborderons les conditions de production et de diffusion qui ont entouré la pièce radiophonique au moment de sa parution. Finalement, en nous appuyant sur une analyse comparée du texte écrit et de l'enregistrement radiophonique de la pièce, nous comparerons l'expérience du lecteur et de l'auditeur, afin de comprendre l'importance de la voix au sein des deux versions.

**Mots-clés :** Nathalie Sarraute, Théâtre radiophonique, Pièce radiophonique, Radio, *Pour un oui ou pour un non*, Oralité, Vocalité, Voix, Tropisme, Nouveau roman, Intermédialité

## Abstract

This thesis looks at the importance of vocality in the works of Nathalie Sarraute. More specifically, the research focuses on how the addition of sound, a unique characteristic of vocality, can influence the making and reception of a work of art. Since many of Sarraute's works for theatre were originally created for radio, a medium where meaning is conveyed only by sound, we will study the voice's different functions, and how tropisms, « interior movements that precede and prepare our words and actions, at the limits of or consciousness » (*L'Ère du soupçon*, 1956) develop throughout these works. The research focuses on the written and recorded for radio versions of Nathalie Sarraute's last play, *For no Reason* (1980-1981). Our aim is to better understand the impact of voice in each of the versions. First, we will take a glance at Sarraute's beginnings in the arrays of radiophonic creation, and how she adapted her writing for this new medium. Second, we will look at the production and broadcasting conditions upon the play's initial release. Finally, with a comparative analysis of the written and recorded versions of the play, we will try to compare the reader and the listener's experiences, to better understand the importance of voice in both versions.

**Keywords** : Nathalie Sarraute, Radio Theater, Radio play, Radio, *For no Reason*, Orality, Vocality, Voice, Tropism, New Novel, Intermediality

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre 1: Tropismes, écriture et intermédialité.....	5
1-1: L'œuvre de Nathalie Sarraute.....	5
Sur l'auteure.....	5
Sur les tropismes.....	6
1-2: Le théâtre radiophonique de Sarraute.....	9
Démarche de l'auteure.....	9
Le Gant retourné, écriture radiophonique.....	11
Papier, ondes, scène.....	13
1-3: Choix de <i>Pour un oui ou pour un non</i> .....	16
Chapitre 2: <i>Pour un oui ou pour un non</i> .....	19
2-1: À propos de l'œuvre.....	19
2-2: Conditions de production de l'œuvre.....	21
Atelier de Création Radiophonique (ACR).....	22
Travail en studio.....	25
Positionnement de l'auteure.....	27
De la radio.....	28
2-3: Réception de l'œuvre.....	30
Critique, analyse et médiums.....	32
Chapitre 3: D'un médium à l'autre, analyse comparée.....	34
3-1: Du texte.....	34
3-1-1: Analyse lue.....	34
Entre le oui et non.....	35
Sur le procès.....	38

Travail textuel sur la voix.....	41
Travail sur l'origine.....	45
3-1-2: Les traces d'oralité dans l'œuvre.....	46
À propos de l'oralité.....	47
Vocalité.....	49
L'écho du texte.....	51
3-2: De l'enregistrement.....	53
3-2-1: L'écoute radiophonique.....	53
3-2-2: Analyse écoutée.....	57
Extrait 1: « C'est bien...ça » : 17 min – 18 min 15.....	58
Extrait 2: Conversation avec les voisins : 28 min 27 – 29 min 16.....	62
Extrait 3: Confrontation entre H1 et H2 : 43 min 30 – 45 min 30.....	66
Conclusion.....	69
3-3: En dialogue.....	71
3-3-1: D'entre la lettre et le son, la voix.....	71
3-3-2: Sur la question de présence (dans l'œuvre) et d'expérience (chez l'auditeur) .....	73
Conclusion : L'écoute et le sens.....	79
C-1: La voix et le geste.....	79
Pouvoir et vocalité : Le cas des sirènes .....	81
L'oralité nomade.....	84
C2 - Pour un oui ou pour un non, périple intermédiaire.....	86
Médiation de l'auditeur.....	87
Bibliographie.....	i
Sources documentaires.....	i
Œuvres littéraires, radiophonique, théâtrale et cinématographiques .....	ii
Références scientifiques.....	iii
Annexe 1: À propos de l'enregistrement radiophonique.....	i
Annexe 2: Résumé de la pièce.....	ii
Annexe 3: Schéma de l'émission radiophonique.....	iv
Annexe 4: Schéma de la pièce et des extraits choisis.....	v
Annexe 5: Schéma de l'extrait 1.....	vi

<a href="#"><u>Annexe 6: Schéma de l'extrait 2.....</u></a>	<a href="#"><u>vii</u></a>
<a href="#"><u>Annexe 7: Schéma de l'extrait 3.....</u></a>	<a href="#"><u>viii</u></a>



*Je dédie ce mémoire à toutes celles qui cherchent, qui peinent à y arriver et qui malgré tout,  
continuent d'avancer*

## Remerciements

Je voudrais remercier les personnes qui dans mon quotidien, m'ont soutenues et m'ont permis d'écrire ce mémoire. Raphaëlle, Michel, Myra, Félix, Camille, Miriam et Juliette, merci pour les tapes dans le dos, les soupers copieux, les corrections et les longues discussions : je vous dois mille gâteaux, douze pique-niques au parc, deux éternités d'aventures en forêt et un voyage aux Îles-de-la-Madeleine.

À ma famille, mes parents, mes frères et sœur, je vous remercie pour votre réconfort et votre indulgence. Dans chacun de vos gestes se dessine une persévérance qui me pousse à me dépasser et à aller plus loin.

Un immense merci à Philippe Despoix et à Flavia Gervasi pour vos nombreux conseils et votre confiance à mon égard. Je me sens privilégiée d'avoir pu écrire mon mémoire sous votre direction et je serai toujours reconnaissante pour votre générosité, votre temps et votre audace. Vous êtes une source d'inspiration pour moi. Merci pour tout.

# Introduction

*Devrai-je  
faire prisonnière une pensée,  
l'évacuer dans une cellule éclairée de la phrase ?  
alimenter l'œil et l'oreille  
de bouchées de mots de premier choix ?  
[...]*

*Faut-il,  
le crâne grêlé,  
avec une crampe dans cette main à force d'écrire,  
sous la pression de trois cents nuits,  
déchirer le papier,  
balayer les opéras de mots ourdis  
détruisant ainsi : je tu et il elle ça*

*nous vous ?*

*(Laisse donc. Laisse les autres)*

*Ma part, ça doit se perdre<sup>1</sup>*

Lorsque je me suis intéressée sérieusement à la littérature, Nathalie Sarraute a été une auteure qui a rapidement attiré mon attention. Aux premiers abords de mes études universitaires, une de ses œuvres, *Tropismes*, s'était glissée dans le corpus des nombreux livres que j'avais à lire. Une journée dans un café, un thé à la main, je lis tout d'un seul trait. Son écriture est une révélation pour moi : sa façon de travailler avec les sensations du lecteur, de créer une mouvance entre celui-ci et le texte me fascine. C'est comme si le lecteur faisait partie intégralement de l'œuvre, et que pour que le texte soit complet, il ait besoin d'être lu, ressenti.

---

<sup>1</sup>

Tout au long de sa carrière, Sarraute développe un concept qui sera le sujet de toutes ses œuvres : le tropisme. Il s'agit d'une sensation ressentie lors d'une situation ambiguë, où des gens communiquent ensemble. Prenant normalement forme dans des moments de la vie quotidienne, un tropisme se manifeste lorsqu'on a l'impression que quelque chose de profond est en train de se passer entre les gens qui parlent. Ce phénomène s'apparente à un mouvement sous-terrain, sensation perçue à la limite de la conscience qui, lorsque ressentie, disparaît aussi vite qu'elle est apparue.

Des années 1940 aux années 1990, Sarraute crée, en plus de ses romans, des pièces radiophoniques et théâtrales. Cependant, ce n'est que dans les années 1960 qu'elle se décide à écrire des œuvres radiophoniques. À la demande de Werner Spies, agent littéraire à la recherche d'écrivains, elle écrit deux œuvres qui seront mises en ondes par la chaîne de radio allemande, la *Süddeutscher Rundfunk*. À cette époque, Sarraute est persuadée qu'il est impossible pour elle d'écrire des œuvres radiophoniques : selon elle, le tropisme est un phénomène littéraire et elle pense qu'il n'est pas possible de l'exprimer par d'autres voies. Contre toutes attentes, Sarraute développe une démarche d'écriture dédiée à la radio<sup>2</sup> et écrit cinq pièces<sup>3</sup>. Quelques années plus tard, ses pièces seront adaptées pour le théâtre par de nombreux metteurs en scène et connaîtront un succès qui lui vaudront prix et reconnaissance.

Pour ma part, je dois dire que Sarraute demeure une auteure que je garde près de moi. En plus de ses romans et pièces, entretiens, entrevues et essais, je m'intéresse à diverses analyses et critiques sur son travail. De la littérature secondaire sur Sarraute, j'ai remarqué qu'une tendance s'impose : la grande majorité des écrits sur le travail de Sarraute se concentre sur ses romans et ses mises en scène pour le théâtre. En considérant que les pièces de Sarraute furent créées pour une mise en ondes à la radio, je remarque de manière générale que le volet radiophonique dans son corpus n'est que légèrement effleuré, parfois complètement absent.

---

2

Démarche qu'elle expliquera dans son texte « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1694-1706.

<sup>3</sup> Bien que Sarraute ait écrit six pièces au fil de sa carrière, seule sa cinquième pièce, *Elle est là* (1980), fut écrite spécialement pour le théâtre. Toutes les autres furent écrites dans une perspective de mise en scène radiophonique.

Peut-être était-ce une difficulté pour le milieu médiatique et culturel français de l'époque de concevoir la radio comme un média de création artistique en soi?

Ainsi, l'idée de travailler sur les œuvres radiophoniques de Sarraute m'est venue par le constat que presque rien n'est écrit sur le sujet. Je me dois toutefois de prendre le temps de saluer le travail de Carrie C. Landfried (2007 et 2015), Arnaud Rykner (1981 et 1996) et Joëlle Chambon (2015) qui, en plus de voir en ces œuvres radiophoniques des objets importants dans le corpus et la démarche d'écriture de Sarraute, ont décidé d'écrire sur le sujet.

Car soulignons-le, Sarraute a commencé à écrire sous la forme papier (essais et romans), pour ensuite écrire des œuvres radiophoniques, qui par la suite (mais surtout avec la reconnaissance de Simone Benmussa<sup>4</sup> et de plusieurs autres metteurs en scène) ont été adaptées pour le théâtre. L'écriture de ces pièces radiophoniques fut essentielle pour permettre à Sarraute de développer une approche intermédiaire dans son travail : l'écriture radiophonique a été pour elle une porte d'entrée vers le théâtre. À la lueur de ce changement dans ses œuvres, comment son concept-clé — le tropisme — se manifeste-t-il à travers divers médiums? Comment l'écriture radiophonique permet-elle de donner une forme à ses œuvres et à son travail?

\*\*\*

Dans un premier temps, je me pencherai sur l'œuvre emblématique du théâtre de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* (1981). Après l'écriture de son roman-essai *L'usage de la parole* (1980), Sarraute retourne à l'écriture d'une œuvre radiophonique. Avec cette pièce, l'auteure nous laisse une œuvre réfléchie, réalisée dans la fleur de l'âge avec une démarche d'écriture destinée à la mise en scène radiophonique. À ce sujet, il sera question de situer l'auteure par rapport à ses écrits, de définir le concept des tropismes et de comprendre comment le changement d'écriture de Sarraute, en passant du romanesque à l'écriture

---

<sup>4</sup> Simone Benmussa est une metteuse en scène, dramaturge et scénariste qui fut très proche de Sarraute. Rédactrice en chef des *Cahier Renaud-Barrault*, sorte de collectif regroupant des pièces et différents textes qui étaient proches ou même joués par la compagnie de théâtre Renaud-Barrault et bien active à l'Odéon-Théâtre de France, elle fut la première à convaincre Sarraute que ses œuvres pouvaient être jouées au théâtre. Elle fut d'ailleurs la première à mettre en scène ses pièces radiophoniques au théâtre.

radiophonique s'est fait. En mettant en perspective la pièce *Pour un oui ou pour un non* avec le corpus général de l'auteure, nous pourrions constater le caractère intermédial ainsi que l'importance de la voix dans sa démarche de création.

Dans un deuxième temps, il sera question d'identifier les conditions de production de l'œuvre. Au-delà du travail d'écriture fait par Sarraute, de nombreuses personnes participent à la version radiophonique de la pièce. Qui sont-ils et qu'ont-ils fait? Quelle était leur démarche? Quels ont été les procédés techniques utilisés pour faire l'enregistrement et de quelle manière la pièce fut-elle présentée à la radio? Ce second chapitre va nous permettre d'en apprendre plus sur les conditions de création et le contexte dans lequel l'œuvre a pu émerger. Ainsi, nous aurons une meilleure idée de la réception qui a pu être faite de l'œuvre à l'époque de sa diffusion.

Dans un troisième temps, nous réaliserons une analyse comparée de la version écrite et radiophonique de *Pour un oui ou pour un non*. À partir du texte, nous survolerons l'ensemble de l'œuvre en cernant les éléments importants et les points forts liés à l'expérience de lecture de l'œuvre. Bien que le support de l'œuvre soit le papier, nous verrons que le texte recèle des traces d'oralité et qu'il entretient des liens étroits avec la vocalité. Pour la pièce radiophonique, nous ferons la microécoute de trois extraits choisis de l'enregistrement. Les différents procédés vocaux en lien avec la prosodie seront examinés afin de rendre compte des effets de la voix sur les rapports entre les différents protagonistes. Par la suite, en mettant la version écrite de l'œuvre et la version radiophonique en dialogue, nous pourrions déterminer que l'expérience de lecture diffère de celle de l'écoute : que l'œil ne perçoit pas le monde de la même manière que l'oreille.

De manière générale, travailler sur *Pour un oui ou pour un non* à partir des versions écrite et radiophonique de l'œuvre nous permettra de mieux comprendre l'importance et le potentiel qu'a pu avoir la radio – c'est-à-dire une mise en voix sans aucun repère visuel — dans le travail de Sarraute. Il sera aussi possible de cerner les différences qu'il peut y avoir entre un texte lu et un texte récité à la radio. De cette transition entre le papier et les ondes, comment se constitue un tropisme dans un contexte sonore? Que pouvons-nous dire de l'expérience qui en découle? Quelle est la différence entre le lecteur et l'auditeur et quels sont leurs rôles respectifs par rapport à l'œuvre? Quel est le rôle de la voix dans le travail de Sarraute? Et finalement,

dans cette mesure, il faut se demander si la vocalité est l'élément qui détermine le sens, bref qui *fait* sens dans les œuvres de Sarraute.

# Chapitre 1: Tropismes, écriture et intermédialité

## 1-1: L'œuvre générale de Nathalie Sarraute

### Sur l'auteure

Nathalie Sarraute (1900-1999) est une auteure française juive d'origine russe (de son vrai nom, Natalia Tcherniak). Elle fait des études d'anglais et d'histoire à Oxford, de sociologie à Berlin et de droit à Paris puis travaille par la suite comme avocate tout en s'intéressant à la littérature. À cette époque, elle réfléchit particulièrement sur les différents modes de narration et le développement d'un récit, de la relation possible entre le texte et le lecteur, du rapport entre le conscient et l'inconscient et sur ce qu'est la littérature. Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka et Virginia Woolf sont des auteurs qui l'inspirent et la poussent à penser ses rapports avec la littérature, tout comme sa technique d'écriture.<sup>5</sup> Le travail de ces auteurs, associé au courant moderniste en littérature, tente de développer le caractère psychologique des protagonistes dans leurs œuvres en décrivant les choses de l'intérieur, comme dans le *stream of consciousness* ou monologue intérieur.

En 1932, elle écrit son essai romanesque phare, *Tropismes*, œuvre qui ne sera finalement publiée qu'en 1939. Bien que salué par Jean-Paul Sartre et Max Jacob, le livre passera sans grande reconnaissance de la part de la critique littéraire ou du public. En 1940, Sarraute est radiée du barreau en raison des lois anti-juives et sous l'occupation à Paris pendant la Deuxième Guerre mondiale, elle décide de se consacrer complètement à l'écriture.

En 1948, elle publie le roman, *Portrait d'un inconnu*, qui sera édité avec une préface de Sartre. Peu de temps après, son deuxième roman *Martereau* (1953) et son essai critique, *L'ère du soupçon* (1956), lui valent une reconnaissance notable dans le monde littéraire. Dans les années 1960, Sarraute commence à se mettre à l'écriture d'œuvres radiophoniques, œuvres

---

<sup>5</sup> D'ailleurs il est à noter que Sarraute écrira plusieurs essais et textes critiques sur les écrivains qui l'intéressent. Dans la section « Critique » des ses œuvres complètes dans la Pléiade chez Gallimard, on peut retrouver des essais sur André Gide, Paul Valéry, Fédor Dostoïevski, Gustave Flaubert en plus des auteurs cités plus haut.



qui seront, quelques années plus tard, mises en scène pour le théâtre.<sup>6</sup> En effet, Sarraute se met à l'écriture radiophonique en raison de commandes d'œuvres qu'une chaîne de radio allemande lui avait faites. C'est ainsi qu'elle écrira quatre pièces, *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *Isma, ou ce qui s'appelle rien* (1970) et *C'est beau* (1972). Il s'agit à ce moment de ses premières tentatives dans le genre théâtral. Elle voyage également à travers le monde, donne des conférences dans des universités, écrit des critiques littéraires, essais et romans. Tout au long de ses écrits (de 1932 à 1997), elle reste fidèle à l'objectif qui la pousse à créer : développer des tropismes et les partager avec le lecteur. Elle écrit jusqu'à sa mort, avec comme dernière œuvre publiée en 1997, *Ouvrez*. Avec plus d'une vingtaine d'œuvres, Sarraute nous laisse un héritage riche en matériaux de formes très diverses, tous orientés dans la recherche du tropisme, ce mouvement à peine perceptible qui doit provoquer chez le lecteur des sensations intenses. De manière générale, on se souviendra de Sarraute pour ses romans, ses pièces de théâtre et pour l'apport qu'elle contribua au mouvement du Nouveau roman. Écrivaine discrète et peu présente sur la place publique, Sarraute laisse toutefois un large corpus, qui encore aujourd'hui mérite notre attention.

---

<sup>6</sup> Des six pièces écrites par Sarraute, seule la cinquième, *Elle est là* (1978), a été conçue pour être jouée sur scène.

Information tirée de Chambon, Joëlle. « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie*, No.3, Automne 2015, [En ligne] <http://skenographie.revues.org/1232> (page consulté le 21 novembre 2017), p.90.

## Sur les tropismes

Emprunté au vocabulaire de la biologie, plus précisément de la botanique, le tropisme (du grec τρόπος, « tropos ») est la tendance qu'a un organisme à réagir d'une manière bien précise lorsqu'il est exposé à un stimulus. En guise d'exemple, pensons à une plante qui se rapproche d'une source lumineuse en poussant vers elle ou de racines poussant vers le bas pour trouver plus de nutriments dans la terre. Ces réactions, provoquées en raison d'un changement extérieur, permettent à l'organisme de s'adapter à la situation pour améliorer sa condition. En plus d'être utilisé en botanique et en éthologie (étude du comportement animal), ce principe inspira plusieurs auteurs du domaine littéraire. Bien qu'historiquement, André Gide (*Les Caves du Vatican*, 1922) et Paul Valéry (*Mauvaises pensées*, 1942) fassent usage du terme de tropisme dans leur œuvre, Sarraute est la première à l'utiliser pour l'élaborer comme phénomène littéraire. Dans le cas des premiers auteurs, le tropisme n'est utilisé que comme comparaison : aucun concept clair n'est défini, il s'agit plutôt d'un glissement de la définition de tropismes transposée des plantes vers des individus. Dans l'introduction de son essai *L'ère du soupçon* (1956), Sarraute définit clairement ce qu'est un tropisme.

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot — pas même les mots du monologue intérieur — ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves...<sup>7</sup>

Depuis son enfance, Sarraute se questionne sur le déroulement d'émotions que l'on peut ressentir face à des événements qui arrivent : chose paraissant banale, capable de faire

---

<sup>7</sup> Nathalie Sarraute. *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1956, p.8.

déraper, gonfler et faire monter un flot de sensations, qui, même si palpables, restent inexplicables dans leur ensemble. Elle finira par nommer ces sensations tropismes. S'intéressant aux enjeux de la littérature à l'époque, elle réfléchit à une manière d'unir le texte et le lecteur et arrive à la conclusion qu'il faut trouver une nouvelle manière d'évoquer la vie psychologique. Plutôt que d'aller dans la description et dans le développement soutenu des personnages et de l'intrigue (comme chez Balzac par exemple), Sarraute décide plutôt d'investir une matière psychologique anonyme (et collective), d'aller à la frontière de l'événement, de *quelque chose* qui est en train de se passer.

Les tropismes sont au cœur de l'œuvre de Sarraute, et c'est ce qu'elle a tenté de raffiner tout au long de ses écrits. Il peut s'agir d'une rencontre entre deux amis de longue date qui tourne mal, d'une personne dans un groupe formulant un petit mensonge ou de l'effet qu'un silence prolongé que tient une personne dans un groupe. La banalité liée aux développements des tropismes, sans rapport avec leur construction, en dit beaucoup quant à ceux-ci : « Des mots très ordinaires, si je vous les répétais vous vous moqueriez de moi, et pourtant ils ont pénétré en moi, ils se sont incrustés, je ne peux plus m'en débarrasser, ils enflent, ils appuient... Quelque chose s'en dégage... »<sup>8</sup>. Ces sensations identifiées, développées à l'écrit puis ressenties suite à l'expérience des œuvres de Sarraute, réveillent ce qui se cache sous la conversation. Cette piste que nous laisse Sarraute en nommant les mouvements sous l'écriture, ou plus essentiellement, sous le dialogue (comme des jeux de pouvoir, des sentiments non avoués, la peur, la crainte, etc.), permet de faire ressentir des choses qui bien souvent ne se disent pas, mais qui lorsque dites, détruisent tout sur leur passage.

Bien que les œuvres de Sarraute puisent dans la vie quotidienne plusieurs situations laissant émerger des tropismes, il reste que ce qui s'y déroule n'est pas réaliste. Il faut imaginer que les situations qu'elle met en place sont des agrandissements d'un moment, un zoom regardé, repassé et ressassé au ralenti pour y constater le moindre mouvement. En prenant une micro-situation et en la reformulant dans ses œuvres, Sarraute construit un espace mental afin de laisser émerger une sensation, un sentiment qui, dans une réelle conversation, serait probablement refoulé dû à la rapidité de nos interactions et à nos modes de socialisation. Pour se prêter au jeu de la situation et pour laisser émerger un tropisme, Sarraute crée un

---

<sup>8</sup> Nathalie Sarraute. *Entre la vie et la mort*, Paris : Gallimard, 1968, p.76.

espace hors-temps, hors-lieu — bref hors-description — où les personnages vont au bout de ce qu'ils ressentent, où le récit de l'histoire ne tient qu'à un fil, celui du sentiment en émergence, du tropisme. Et c'est sur cela que se construit l'intrigue dans les œuvres de Sarraute : sur les mouvements du tropisme. La réalisation de l'œuvre tient du fait que l'on est capable de sentir que quelque chose est en train de se passer, qu'un mouvement vient embrouiller le normal et le convenu d'une situation.

Si l'écriture de Sarraute cherche à mettre en place un espace mental pour laisser émerger les tropismes, celle-ci prend bien soin de ne pas y insérer un jugement ou une analyse de la situation. Il faut dire que toute l'écriture pour Sarraute se situe *juste* avant le constat. Du moment où un jugement clair est formulé, que les choses sont dites noir sur blanc dans le texte, le tropisme ne peut plus avoir lieu. Car ne l'oublions pas, le tropisme vient du fait que quelque chose se transforme, déstabilise et provoque une sensation intense chez le lecteur. Le tropisme est un moment de tiraillement intérieur, un balancement vers l'action et le ressenti : il en va d'un investissement émotif, d'une sensation qui croît et qui pousse la personne qui le ressent à prendre position. Ainsi, l'intrigue s'inscrit dans la tentative du lecteur à cerner une mouvance à travers le dialogue, d'observer le passage de l'invisible au visible, de l'absence à la présence : bref, d'appriivoiser le processus d'aperception dans la parole. Le lecteur en vient à comprendre que ce qui est dit et communiqué à l'autre ne tient que des mots qu'ils se partagent. Il comprend que quelque chose se passe sous les mots prononcés, qu'un message non-dit est sous-entendu par ceux-ci, que quelque chose de plus grand (ou petit) que les mots est en train de s'activer. De cette manière, lier l'aperception de la parole à l'écriture de Sarraute nous permet de concevoir l'expérience du lecteur comme une exploration sous le langage, champ rempli de mouvements et d'actions, toujours prêt à exploser.

## 1-2: Le théâtre radiophonique de Sarraute

### Démarche de l'auteure

À la lueur de ce que nous avons vu précédemment, nous pouvons comprendre que la conception des tropismes est, pour Sarraute, ancrée dans la conversation orale. Il ne peut y avoir de tropisme sans dialogue, sans la voix d'une personne portée vers une autre. Ainsi, on comprend que la voix est à la base de ses écrits et qu'elle s'intègre à la composition même de ses textes. En effet, comme elle l'évoque dans un entretien, la voix est pour Sarraute une manière de valider, ou du moins de s'assurer de la justesse des mots qu'elle utilise lorsqu'elle écrit.

NS : Parce que quand j'écris j'écoute plus que je ne vois... j'écoute, n'est-ce pas.  
Quand j'écris, il faut que j'entende chaque mot.

H1 : Oui, et est-ce que réellement vous le prononcez à haute voix?

NS : Oui. Et quand je lis, c'est pareil. [...] Normalement, ça me prend un temps fou parce qu'il faut que je prononce tout à haute voix, dans ma tête, chaque mot.  
[...] Alors en écrivant, je prononce chaque mot.<sup>9</sup>

Ainsi, l'oralité occupe une place capitale dans les œuvres de Sarraute, autant dans la conception que lors de sa réception : s'articulant autour de la question du dialogue, la voix peut contenir des indices qui nous permettent de mieux renouer avec la démarche de l'auteure et de mieux percevoir les sensations des tropismes. C'est pourquoi, du texte à l'enregistrement radiophonique ou à la pièce de théâtre, il est possible de cerner une présence vocale qui rythme l'ensemble de l'œuvre.

En plus de sa démarche personnelle, Sarraute sera très claire sur la manière de dire ses textes dans les contextes radiophonique et théâtral. Ces fragments d'oralité, ces indices articulés à son désir de voir ses pièces mises en voix avec la neutralité la plus grande et la plus naturelle possible, visent une valeur expressive bien particulière. Lorsque Sarraute évoque la

---

<sup>9</sup> Cité de l'émission radiophonique : René Farabet (réalisateur). « Pour un oui ou pour un non », *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 5 minutes 15 secondes.

neutralité, il faut voir celle-ci dans la manière de dire, non pas pour masquer — et par exemple, parler comme un robot — mais pour ne laisser transparaître que les mots et ce qu'ils ont à dévoiler. C'est pour cela que Sarraute accorde une grande importance à ce que les mots soient prononcés avec la plus grande neutralité possible. Il s'agit pour elle de ne pas laisser place à la subjectivité de l'acteur ou du personnage : la voix ne doit déployer que les mots, pas l'individu. Comme elle le dit elle-même dans une entrevue, en parlant de la répartition des voix :

Je le fais presque au hasard, pour qu'il y ait un changement de voix. Ce sont des pièces que j'ai toujours commencé à écrire pour la radio. Il faut qu'il y ait des voix différentes qui se répondent. Mais ce ne sont pas des personnages que j'ai cherché à créer. En travaillant, je ne les distingue guère les uns des autres<sup>10</sup>

Cette neutralité que convoite Sarraute ne s'inscrit pas dans une optique négative — où il faudrait brimer, réduire et bloquer — mais dans l'idée d'une pluralité infinie, où une multiplicité de voix se rencontrerait, s'étirerait pour former un grand spectre sonore et occuperait toute la place. Est neutre ce qui a été fondu dans la masse, qui délogé de toute subjectivité pourrait être reçu par n'importe qui. Dans cette visée, Sarraute aura ce même souci de neutralité dans sa manière d'écrire. Comme évoqué plus haut, l'écriture des tropismes ne peut pas émerger de prises de position ou de jugements de la part de l'auteure : les tropismes prennent forme en terrain neutre, grandissent jusqu'à polariser ce qui les entoure, pour ensuite disparaître sans prévenir : « ... parce qu'il faut que le spectateur, ou l'auditeur, comme les personnages, participe immédiatement à cette expérience, qu'il s'y retrouve chez lui. »<sup>11</sup> Le terrain d'écriture de Sarraute est un terrain neutre, celui de la vie de tous les jours, celui de tous.

## **Le Gant retourné, écriture radiophonique**

---

<sup>10</sup> Gretchen Rous Besser. « Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976 », *Revue des sciences humaines*, No. 217 (janvier-mars), 1976, p.288.

<sup>11</sup> Nathalie Sarraute. « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1709.

Ayant un aperçu de la démarche de l'auteure, pouvons-nous constater une différence entre les écritures romanesque et radiophonique? Comment s'est déroulé ce passage d'une écriture à l'autre?

Au début des années 1960, ayant publié un essai et plusieurs romans, Sarraute est approchée par Werner Spies de la *Süddeutscher Rundfunk* à Stuttgart en Allemagne pour écrire des œuvres radiophoniques : elle reçoit une commande pour deux pièces qu'elle intitule *Le silence* (1964) et *Le mensonge* (1966). Cependant, au moment d'écrire ces pièces, Sarraute réalise que sa manière d'écrire, la manière qu'elle utilise pour faire émerger les tropismes dans ses romans ne conviendra pas pour des œuvres radiophoniques — œuvres destinées à être lues sur les ondes. Elle n'essaie pas d'atteindre le prédialogue et la « subconversation » par le biais du langage — en s'adressant directement au lecteur comme lorsqu'elle le fait dans ses romans — mais tente plutôt de mettre en mots tout le processus interne et souvent inconscient qui se fait pour une personne lorsqu'elle discute. Ainsi, au lieu de poser le texte en dialogue avec le lecteur, celle-ci élabore de toutes pièces des situations où un groupe de personnes discutent ouvertement de leurs pensées et sensations. De ce fait même, c'est le sujet des conversations qui devient le prédialogue et la subconversation : les personnages évoquent, discutent et analysent ouvertement, ensemble, les sensations prévocales<sup>12</sup> qui les animent. En d'autres mots, les personnages parlent de ce qu'ils ressentent profondément, ils parlent de ce qui les pousse à parler, ils réfléchissent à voix haute et collectivement sur l'impact que les mots prononcés ont sur eux. Suivant cette idée, Carrie C. Landfried fait remarquer que dans les œuvres radiophoniques de Sarraute, « la parole ne devient plus un véhicule pour l'action, elle est l'action<sup>13</sup> ».

Ayant compris ce changement au fil de sa démarche, Sarraute tente d'expliquer dans son texte « Le gant retourné » (1996) le virement qu'elle fait pour développer son écriture radiophonique. Il s'agit tout simplement de créer une situation absurde, d'étirer un bref instant (passant souvent comme banal dans la vie de tous les jours), de faire un zoom sur des

---

<sup>12</sup> Sensation inhérente à la parole, réaction profonde qui, à la manière d'une étincelle dans une explosion, est à la source du besoin de répondre à quelque chose et de s'exprimer.

<sup>13</sup> Traduit et cité de l'anglais : « Speech is not a vehicle for the action, it is the action »

Landfried, Carrie C. « Voicing the Prevocal : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama », *Cultural Critique*, No. 91, Minnesota : University of Minnesota Press, Automne 2015, p.103.

sensations qui, même si animées dans un contexte d'exagération, restent toujours bien réelles. En citant les mots de Landfried dans un de ses textes sur le théâtre radiophonique de Sarraute : « Everyday worlds would be used to describe unrealistic situations [...] In short, in saying things that people do not normally say, her characters be indicating the occurrence of a tropism<sup>14</sup> ». Les thèmes de ses pièces tournent autour d'un silence, d'un mensonge glissé au fil d'une conversation pour bien paraître, d'une manière de parler ou de prononcer certains mots, bref de choses au caractère fortement oral. En écrivant ses pièces radiophoniques, Sarraute tente de développer une approche des tropismes dans et par la vocalité — c'est à dire du caractère vocal, de l'expression singulière que peut porter la voix — ce qui devient plus manifeste que lorsqu'elle écrit pour ses romans. « ... les sensations, les impressions, le "ressenti" sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même.<sup>15</sup> » Les situations qu'elle construit permettent de donner voix à ce qui normalement reste sans mot, implicite et inconscient.

## **Papier, ondes, scène**

Sarraute a connu un immense succès suite aux représentations théâtrales de six de ses œuvres. Cependant, nous ne pouvons pas en dire de même pour ses représentations radiophoniques, alors que celles-ci furent produites avant le théâtre. Il faut aussi dire que Sarraute a travaillé ses œuvres radiophoniques pour des ondes spécifiquement françaises et allemandes. Cependant, en raison du nombre élevé de chaînes de radio publique en Allemagne, l'intérêt pour des expérimentations radiophoniques était beaucoup plus grand là-bas qu'en France. S'inscrivant dans la continuité du *Hörspiel*, plusieurs directeurs de radio allemande étaient à la recherche d'auteurs prêts à écrire des œuvres radiophoniques. Plusieurs d'entre eux voyageant à travers l'Europe, offrant des contrats d'écriture et allant même jusqu'à traduire les œuvres pour les diffuser sur leurs ondes.

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p.100.

<sup>15</sup> Nathalie Sarraute. « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1708.



La première pièce que Sarraute livre à la radio allemande, *Le silence* (1964), même si très bien reçue par les critiques, ne la satisfait pas quant au travail de traduction et de direction qui a été fait<sup>16</sup>. Cependant, avec une bonne maîtrise de l'allemand et une compréhension qu'était le travail de direction, Sarraute travaille au fil du temps à se lier avec des directeurs qu'elle choisit elle-même – notamment Heinz von Cramer<sup>17</sup> — pour leur compétence et leur bonne compréhension du travail d'écriture qu'elle entreprend. Ainsi en indiquant des notes sur la manière dont les textes devaient être lus, en travaillant conjointement avec le réalisateur, Sarraute s'assure de créer l'environnement idéal pour la manifestation des tropismes sur les ondes. Pour ce qui est de la France, même si Sarraute trouva preneur pour réaliser et diffuser ses œuvres, on ne peut pas affirmer qu'une multitude de directeurs se proposèrent pour ce faire. Il reste toutefois à souligner que Jean-Jacques Vierende, producteur ayant notamment travaillé pour la chaîne de radio France Culture, a fait l'adaptation radiophonique d'une de ses pièces<sup>18</sup> en respectant sa vision et sa philosophie<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Carrie C. Landfried. « Voicing the Prevocal : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama », *Cultural Critique*, No. 91, Minnesota : University of Minnesota Press, Automne 2015, p.108.

<sup>17</sup> Voici les informations liées aux cinq pièces de Sarraute que Von Cramer a réalisa pour la radio :

*Das Scheigen* (*Le silence*), diffusé le 29 octobre 1966 pour la Norddeutscher Rundfunk (NDR) et la Suddwestfunk (SWF).

*Das ist schön* (C'est beau), diffusé le 28 septembre 1972 pour la Süddeutscher Rundfunk (SDR) et la Norddeutscher Rundfunk (NDR).

*Die Lüge* (Le Mensonge), diffusé en 1966 pour la Süddeutscher Rundfunk (SDR), Radio Bremen (RB) et Bayerischer Rundfunk (BR).

*Ismos oder Soviel wie nichts* (Isma ou ce qui s'appelle rien), diffusé le 7 janvier 1970 pour la Süddeutscher Rundfunk (SDR), la Norddeutscher Rundfunk (NDR) et la Saarländischer Rundfunk (SR).

*Aufmachen* (Ouvrez), diffusé le 20 juillet 2000 pour la Suddwestfunk (SWF).

Toutes ces pièces ont été traduite en allemand par Elmar Tophoven.

Ces informations ont été prises dans : S.A. « Hörspielsdatenbank » (Banque de données de pièces radiophoniques), *HspDat.to*, [En ligne] <https://hspdat.to/pages/Datenbank/?p3=Nathalie+Sarraute> (page consultée le 2 décembre 2017).

<sup>18</sup> Vierende réalisa *Le Mensonge*, diffusé le 2 mars 1966 pour France Culture.

<sup>19</sup> Carrie C. Landfried. « Voicing the Prevocal : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama », *Cultural Critique*, No. 91, Minnesota : University of Minnesota Press, Automne 2015, p. 98-113 , p.109.

Suite à l'écriture de ses deux premières pièces radiophoniques<sup>20</sup>, Sarraute se met à alterner entre l'écriture de romans et de pièces, comme si se mettre dans un autre mode de création lui permettait de raffiner ses techniques et de mieux cerner les mécanismes liés aux tropismes. Par la suite, l'adaptation de ses pièces radiophoniques vers le théâtre connaît une popularité grandissante en France. Ces pièces sont reprises par de nombreux metteurs en scène et la réception du public est positive, à tel point que l'origine radiophonique des œuvres tend à être oubliée. À la mort de Sarraute, celle-ci était en train d'écrire une œuvre, probablement radiophonique. Cette idée souligne l'importance et l'attachement que celle-ci avait à l'égard de ce médium, à la manière dont son écriture pouvait se manifester à travers des voix.

En décidant de créer pour la radio, Sarraute permet à son écriture de prendre forme à travers des voix parlées puis entendues. Ce nouvel espace de création qu'elle explore nous permet de réaliser l'importance que tient l'oralité dans son travail. Si l'importance des voix (où celles-ci deviennent action de la pièce) est essentielle à la construction d'une pièce radiophonique, il reste que l'absence de certaines d'entre elles — comme nous pouvons le constater dans la pièce *Le Silence* n'est jamais absolue. À travers une véritable conscience du fonctionnement du médium, il est possible de mettre en place des tensions pour les faire survivre et ensuite les faire ressurgir. C'est comme si le fait d'étouffer une voix ne faisait qu'admettre la nécessité pour cette dernière (ou peut-être bien pour la personne qui écoute) de ressurgir. Que la présence de la voix se manifeste dans l'œuvre ou hors de l'œuvre — comme il serait possible d'entendre une voix dans une pièce radiophonique ou de se l'imaginer lorsqu'on lit un texte — il reste qu'il incombe à l'auditeur de reconstruire (ou plutôt de légitimer) le sens de la pièce, ligne directrice qui explique les actions qui s'y déroulent. De recoudre ce qu'il se passe à travers la parole, voilà le défi qui s'offre à la personne qui décide de faire l'expérience des œuvres de Sarraute.

La position décisive qu'occupe la radio dans l'évolution du travail de Sarraute est indéniable : l'écriture radiophonique qu'elle a su développer lui permet de renouer les tropismes à leur matière première, les mouvances de la voix et la parole. À la lueur des différences entre écriture romanesque et radiophonique, il est tout aussi fondamental d'établir les différences liées à leur expérimentation. Or de même que le terme change entre auditeur et

---

<sup>20</sup> *Le Silence* (1964) et *Le Mensonge* (1966).

lecteur, un monde de différences se dessine entre le papier et les ondes. La construction comme la réception de l'œuvre change, se déplace de l'œil à l'oreille, de la lecture à l'audition de la performance oralisée. Certes, même s'il est question de performance lorsque l'on parle des œuvres radiophoniques de Sarraute, il faut spécifier que ce type de théâtre n'est pas le même que celui de la scène. À la différence du théâtre scénique, le théâtre radiophonique n'est pas vu et est médiatisé par reproduction mécanisée<sup>21</sup>. Cependant, tout en restant une performance — i.e. une action artistique faite par une ou plusieurs personnes diffusée par des moyens techniques — le corps rentre dans la constitution de l'œuvre : la voix est émissaire du corps et de l'œuvre à entendre. Ainsi, dans le chapitre suivant, nous nous concentrerons sur les expériences liées à la lecture et au théâtre spécifiquement radiophonique.

### **1-3: Choix de *Pour un oui ou pour un non***

Au fil de sa vie, Sarraute écrit de nombreuses œuvres romanesques, radiophoniques et théâtrales. En plus de son œuvre littéraire, elle présente des conférences et des entretiens à travers le monde, elle publie des essais, des textes théoriques et critiques. Bien que l'ensemble de son œuvre soit considérable et diversifiée, nous ne pouvons malheureusement pas en dire autant des nombreuses critiques et analyses ayant été faites sur l'œuvre de Sarraute. De manière générale, la plupart des travaux ayant été publiés sur Sarraute traitent des œuvres romanesques ou théâtrales de son corpus, mais peu de ses œuvres radiophoniques.

En effet, en faisant une simple recherche sur le moteur de recherche d'Atrium<sup>22</sup>, nous pouvons remarquer qu'il y a une énorme différence en ce qui concerne les publications sur les différents types d'œuvres de Sarraute. Bien que ces données ne nous donnent pas des chiffres

---

<sup>21</sup> En parlant de la « reproduction mécanisée », nous faisons ici référence au concept développé dans le texte de Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Paris : Gallimard, 2008, 176p.

<sup>22</sup> Atrium est la base de données de tous les documents (livres, articles, mémoires, thèses, images, fichiers audiovisuels, etc.) en version papier ou numérique qui sont mis à la disposition de la communauté de l'Université de Montréal (UdeM). Il est à noter que ce moteur de recherche ne prend pas en compte toutes les publications scientifiques sur le sujet.

réels sur la situation, ils nous permettent toutefois de tracer des tendances sur les différentes publications faites sur l'œuvre de Sarraute.

**Recherche dans la base de données Atrium sur les publications liées au théâtre radiophonique de Sarraute**

Mot(s) — clé utilisé(s) lors de la recherche	Nombre de résultats pour la recherche			
	Catégorie «Tous» <sup>23</sup>		Catégorie «Sujet» <sup>24</sup>	
	Livres	Articles	Livres	Articles
« Nathalie Sarraute »	106	2903	68	308
« Nathalie Sarraute » « Théâtre »	1	1003	1	39
« Nathalie Sarraute » « Théâtre » « Radio »	0	299	0	9 <sup>25</sup>

Nous pouvons remarquer que les résultats de recherche sur Sarraute et le théâtre restent plutôt marginaux en ce qui concerne tous les documents proposés. De plus, lorsque nous regardons les résultats pour le théâtre radiophonique, ceux-ci sont quasiment absents. Sans vouloir porter un jugement catégorique sur les recherches et publications qui ont pu être faites sur le théâtre radiophonique de Sarraute, il faut comprendre que cette partie de son corpus reste encore très peu explorée par rapport aux travaux faits sur l'auteure.

<sup>23</sup> La catégorie « Tous » appliquée dans une recherche de documents considère n'importe quelle information (titre, auteur, sujet, description, notes, sous-localisation, etc.) contenant le mot-clé indiqué dans la barre de recherche. Or, bien que plusieurs documents apparaissent dans la recherche, nous ne pouvons pas avoir la certitude que toutes ces publications traitent vraiment du mot-clé de la recherche.

<sup>24</sup> Tout document se fait attitrer des étiquettes sur les sujets traités lorsqu'il est inscrit dans la base de données. Ainsi, les résultats issus d'une recherche faite dans la catégorie « Sujet » sont a priori des documents dédiés au mot-clé choisi.

<sup>25</sup> En regardant les neuf documents proposés, le texte de Carrie C. Landfried. « Voicing the Prevoical : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama » apparaît à deux reprises. De tous les neuf documents, ce texte est le seul à correspondre adéquatement à la recherche.

*Pour un oui ou pour un non*, l'une des œuvres les plus connues de Sarraute, est généralement lue et mise en scène comme pièce de théâtre. Cependant, celle-ci a d'abord été mise en voix pour la radio en 1981, sur les ondes de Radio France, puis publiée en 1982 chez Gallimard. C'est seulement en 1986 qu'elle est transposée à la scène théâtrale. Et cette traversée des médias ne s'arrête pas là : en 1989, l'œuvre est adaptée pour le grand écran, faisant de *Pour un oui ou pour un non* un parfait exemple de la valeur intermédiaire du travail de Sarraute. Malgré tout, c'est en tant que pièce de théâtre que *Pour un oui ou pour un non* est consacrée. Peu de travaux abordent la voix et la forme radiophonique de l'œuvre, première forme choisie par Sarraute.

Dans cette optique, il est intéressant de se pencher sur les rapports entre l'écriture de Sarraute et la portée radiophonique de *Pour un oui ou pour un non*. Cette œuvre, probablement la plus connue de son corpus, est aussi la dernière œuvre radiophonique qu'elle ait écrite. Il m'apparaît donc évident que cette pièce, créée par Sarraute après plus de 49 ans d'écriture (depuis *Tropismes* en 1932) et 5 pièces radiophoniques, est une œuvre écrite par une auteure d'expérience, bien consciente de sa démarche d'écriture tout comme du médium radiophonique dans lequel son travail prendra forme. Ainsi, le prochain chapitre se concentrera sur l'analyse comparée entre la version écrite de l'œuvre et de l'enregistrement de sa première mise en ondes (1981). Il sera question de révéler les liens que Sarraute construit dans le passage entre l'écrit et le radiophonique, entre les mots, la voix et la parole. En observant ces deux œuvres dans leur média respectif, il nous sera possible de mieux comprendre la constitution du tropisme spécifiquement sonore.

## Chapitre 2: Pour un oui ou pour un non

### 2-1: À propos de l'œuvre

La pièce *Pour un oui ou pour un non* a été mise en ondes le 13 décembre 1981, à 20 h 40, dans le cadre de l'Atelier de Création Radiophonique (ACR), émission diffusée par la station France Culture. La pièce, d'une durée de 53 min et 15 secondes est mise en voix par les comédiens Jean Leuvrais (H1) Laurent Terzieff (H2), Danièle Girard (F1) et Jean-Claude Jay (H3), sous la direction et la production de René Farabet, coordinateur de l'ACR.

Depuis, l'enregistrement de l'émission est gardé auprès des archives de l'Institut National Audiovisuel (INA) en France, organisation détenant les enregistrements et les droits de publications des pièces radiophoniques de Sarraute. En ce qui concerne le moment de l'enregistrement de la pièce, il ne nous est pas possible de déterminer de dates précises.<sup>26</sup> Cependant, selon ce que nous savons des méthodes de travail de René Farabet — producteur périodique de pièces radiophoniques auprès de l'ACR — l'émission dut probablement être faite quelques semaines, ou du moins peu de temps avant sa diffusion<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Il est noté dans les archives de l'INA que l'émission fut produite le 1<sup>er</sup> janvier 1981. Cette date est une manière générique d'indiquer que l'information est manquante.

<sup>27</sup> Comme le témoigne un collègue de Farabet, Christian Rosset, compositeur et créateur radiophonique ayant travaillé avec à l'ACR pendant 16 ans (1975-2001) : « Les choses se passent bien : on s'amuse, on travaille le jour et parfois aussi la nuit, la qualification d'Atelier (ou ACR) accordée à cette émission n'étant pas un leurre, on vit peu à peu comme des marins engagés dans un long voyage en mer où tout doit être partagé. »

Cité de : Christian ROSSET, « Bref éloge de René Farabet (1934 – 2017), par Christian Rosset », *Diakritik* [En ligne] <https://diakritik.com/2017/06/26/bref-eloge-de-rene-farabet-1934-2017-par-christian-rosset/>, (page consultée le 12 novembre 2017).

Dans un contexte de production hebdomadaire de contenu radiophonique, il arrive que les échéances prochaines amènent l'équipe de production à avoir des périodes de travail intense. Le mode de vie du marin, que Rosset utilise pour décrire le travail fait à l'atelier, donne une impression d'aventure, de camaraderie, mais aussi d'un isolement et d'un dévouement dédié à un travail constant.

L'enregistrement de l'émission est d'une durée de 2 heures<sup>28</sup> 17 minutes<sup>29</sup>, comprenant la pièce *Pour un oui ou pour un non* ainsi que deux entretiens : un premier avec Nathalie Sarraute, Renée Farabet, Kate Mortley<sup>30</sup>, Klaus Schöning<sup>31</sup> et Elmar Tophoven<sup>32</sup> et un deuxième avec Sarraute et Schöning. Le premier entretien, scindé en deux s'introduit en guise de préface à la pièce radiophonique. Au fil de la discussion, il est question de décortiquer le processus d'écriture chez Sarraute et de comprendre le rôle qu'à la voix dans le travail de l'auteure. Suite à la pièce, la seconde partie de l'entretien tente de faire un retour plus direct sur l'œuvre et ses personnages, sur le pouvoir des mots et sur l'importance de la parole.

Enfin, l'entretien avec Sarraute et Schöning entrecoupera discussion et lectures radiophoniques — dont la dernière sera récitée par Sarraute elle-même. Au fil de leur conversation, trois extraits de l'ouvrage de Sarraute *L'usage de la parole*<sup>33</sup> seront mis en voix.

---

<sup>28</sup> A priori, l'émission est d'une durée de 2 heures 20 minutes. Les trois minutes manquantes doivent probablement être le générique de fin.

Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes » *Œuvre complètes*, La Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, p.2032

<sup>29</sup> Voir « Annexe 3 : Schéma de l'émission radiophonique ».

<sup>30</sup> Kate Mortley est traductrice et travaille dans le milieu du théâtre. C'est elle qui a traduit en anglais la pièce radiophonique de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* (*For no good reason*). Elle a aussi participé à traduire les mémoires de Sarraute, en collaboration avec Barbara Wright, la traductrice principale de langue anglaise de l'auteure.

<sup>31</sup> Klaus Schöning est régisseur et créateur radiophonique allemand. Il a écrit de nombreuses pièces radiophoniques et a publié plusieurs essais et ouvrages sur le *Neuen Hörspiels* (nouveau théâtre radiophonique).

<sup>32</sup> Professeur d'allemand et traducteur, Elmar Tophoven a traduit en allemand la grande majorité des œuvres de Sarraute. Comme ce témoignage de Sarraute peut en faire part, Tophovar était une personne qui en plus d'être proche de l'auteure, connaissait très bien son travail.

« Il est vrai qu'Elmar a été mon plus fidèle traducteur. Nous avons travaillé ensemble pendant plus de vingt-cinq ans. Il a traduit en allemand tous mes livres, sauf *Tropismes* et *L'ère du soupçon*. C'était lui qui commençait à me traduire avant tout le monde. [...] Tout se passait au cours de nos rencontres. [...] Elmar venait chez moi, me lisait sa traduction et moi je suivais sur le texte français. Nous lisions ainsi tout le livre sans passer un mot. »

Cité de : Michel Volkovitch. « La méthode Tophoven : le travail avec Elmar, entrevue avec Nathalie Sarraute », *Translittérature*, hiver 1995, no.10 [En ligne] [www.translitterature.fr/media/article\\_138.pdf](http://www.translitterature.fr/media/article_138.pdf) (page consultée le 20 novembre 2017).

<sup>33</sup> Nathalie Sarraute. (1980) *L'usage de la parole*, Gallimard, Paris, 150 pages.

Chaque extrait accompagné de la discussion dans l'entretien propose un autre point de vue sur l'interprétation qui peut être faite de l'œuvre, tout comme de l'ensemble du travail de Sarraute. Bref, avec ces différents éléments présents dans l'émission, l'auditeur a accès à un riche dossier radiophonique monté autour de la pièce de Sarraute, permettant une immersion autant ressentie que théorique dans l'univers des tropismes.

## 2-2: Conditions de production de l'œuvre

Une œuvre existe toujours en relation avec ce qui l'entoure et comme tous les référents qui peuvent lui être associés, ceux-ci sont aussi en constant changement. Ainsi, considérer le milieu et le contexte dans lequel une œuvre peut émerger nous permet d'aborder l'œuvre comme témoignage, comme objet concret mis en relation avec le monde. L'œuvre est témoin de son époque et en apprendre plus sur ses différents modes de production nous permet de mieux comprendre les différents choix qui ont été faits, tout comme les différents objectifs artistiques, esthétiques, techniques, sociaux et politiques qui ont été fixés dans sa réalisation. Être conscient des procédés de production de l'œuvre est une manière appliquée de chercher à mieux saisir les objectifs qu'avaient les différents acteurs (au sens large du terme) ayant participé à sa création.

Nous savons que *Pour un oui ou pour un non* est une pièce écrite par Sarraute, mais que savons-nous des autres conditions qui ont permis à celle-ci d'être mise en ondes? Ces conditions sont importantes puisque c'est précisément sous leur influence, en suivant les règles propres à leur milieu, que le texte de Sarraute a pu prendre forme à la radio. Dans cet ordre d'idées, nous réfléchirons aux éléments ayant permis l'avènement de la pièce radiophonique de Sarraute, au-delà de sa simple écriture. À cet effet, nous nous pencherons sur l'ACR pour tenter de mieux comprendre comment cet espace de création a pu former la pièce. Par la suite, nous nous arrêterons sur le travail en studio, afin de mieux comprendre les

---

Il est à noter que les sections de l'ouvrage mis en voix sont « À très bientôt » (p.19-34), « pourquoi pas? » (p.35-46) et « Mon petit » (p.95-106).



réalités techniques sous-jacentes liées au milieu de la création radiophonique. Enfin, il sera question de concevoir le rapport que Sarraute entretient avec l'adaptation, c'est-à-dire le changement transmédiat de son œuvre textuelle.

## **Atelier de Création Radiophonique (ACR)**

L'atelier de création radiophonique voit le jour dans la foulée des soulèvements sociaux de mai 68. En effet, en continuant le travail d'expérimentation d'anciennes émissions de création radiophonique tel que Club d'Essai<sup>34</sup> de Pierre Schaeffer et Jean Tardieu, qui fut populaire en mettant en ondes des poèmes et des œuvres littéraires pendant le temps d'après-guerre, il est question de créer un contenu radiophonique permettant d'affirmer un tout nouveau statut pour le son, le bruit et la voix. Il ne s'agit plus de mettre le son au service de l'écriture, mais bien le contraire : avec l'ACR il est question d'affirmer de mettre en voix l'action. Comme le slogan « Mai 1968 : " Pas le temps d'écrire"<sup>35</sup> » le propose, il s'agit à l'époque de s'émanciper, de vivre maintenant, de créer un mouvement de contre-culture et d'aller à la rencontre des gens. Comme la contextualisation de Séverine Leroy le démontre bien :

Le réel frappe à la porte de la radio et invite les hommes de radio à sortir des studios pour enregistrer l'urgence du moment, les bruits du monde. Dès lors, le son n'est plus seulement une voix oralisant une partition écrite sur laquelle on compose un univers sonore fait de bruitages et de musiques, il s'est émancipé pour devenir un élément de grammaire sonore du réel [...]<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Ce projet radiophonique a vu le jour en 1942 durant la Deuxième Guerre mondiale et aurait servi dans des activités liées à la résistance française. Peu de temps après la guerre (1946), Studio d'Essai change de nom pour « Club d'Essai » et devient une émission de radiophonique où la poésie et la littérature sont à la base de leurs expérimentations radiophoniques. L'émission mettra en ondes des émissions jusqu'en 1963.

<sup>35</sup> Renée Farabet. « Écrire avec des sons » *Telos*, no. 60, 2004, p.2 [EN LIGNE] [http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista\\_TELOS\\_Ecrire\\_avec\\_des\\_sons.pdf](http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf) (page consultée le 15 novembre 2017).

<sup>36</sup> Séverine Leroy. « Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ? », *L'Écho du théâtre*, Mai 2017, p.2.

En résumé, le contexte de création radiophonique qui s'inscrit auprès de l'ACR en est un de transgression, d'éclatement des frontières et d'ouverture. Décomplexé et peu intéressé de suivre les canons conventionnels, il en va d'un mouvement pour « écri [re] avec la voix l'histoire en train de se faire<sup>37</sup>.

De sa fondation jusqu'en 2001, René Farabet<sup>38</sup> présente des émissions variées : des performances, qui vont de la pièce radiophonique à des projets de création musicale électroacoustiques, des discussions et entretiens à saveur théorique, des critiques et débats philosophiques, etc. Ainsi, l'ACR offre aux auditeurs un contenu radiophonique expérimental et créatif. Au fil de ces années d'activités, des artistes, penseurs et acteurs de plusieurs milieux artistiques et critiques se rencontrent, discutent, débattent et travaillent sur des centaines de projets dans le cadre de l'ACR.

Dès sa création, l'émission s'inscrit dans un désir d'exploration des voies radiophoniques, de la reproduction mécanisée du son et du potentiel d'écoute chez l'auditeur. Comme Christian Rosset le témoigne, cette émission est une manière concrète de créer un chantier de travail, un espace-temps de création comme de réflexion sur la matière radiophonique. Prenant lui-même les mots de Farabet pour décrire la chose :

René Farabet écrit que l'ACR est « marqué dès le début par le désir de sortir de la "maison close" de la radio et d'ouvrir au monde extérieur l'espace radiophonique... de tenir compte, dans les méthodes de travail spécifiquement radiophonique, des recherches contemporaines effectuées dans d'autres domaines. »

[...]

---

<sup>37</sup> Renée Farabet. « Écrire avec des sons » *Telos*, no. 60, 2004, p.2 [EN LIGNE] [http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista\\_TELOS\\_Ecrire\\_avec\\_des\\_sons.pdf](http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf) (page consultée le 15 novembre 2017).

<sup>38</sup> René Farabet sera à la direction de l'atelier de création radiophonique de 1969 jusqu'en 2001, date à laquelle, il prendra sa retraite. Il sera remplacé par la suite par Frank Smith et Philippe Langlois qui se chargeront de l'émission pendant 10 années. Ce sera en 2011 que la chaîne de radio France Culture mettra un terme à l'émission, après avoir été mis en ondes hebdomadairement pendant 42 ans.

Farabet ajoute : « Un atelier : un lieu où se poursuivent simultanément différents travaux, le plus souvent en équipe, où des "artisans" prennent le temps de modeler des objets sonores ».<sup>39</sup>

Le travail fait dans le cadre de l'émission est un travail collaboratif d'expérimentation et d'ouverture : il s'agit d'un réel laboratoire d'écritures radiophoniques, c'est-à-dire d'écritures du son.

Farabet travaille d'arrache-pied pour produire un contenu radiophonique qui ne serait pas « neutre » ou banal pour l'auditeur, tentant de s'éloigner le plus possible des émissions informatives. C'est dans le cadre de l'ACR qu'il tente de célébrer l'idée que « Toute radio est subjective<sup>40</sup> ». Comme il l'exprime dans une de ses émissions, sa démarche en est une de mise en relation par le son, d'une performance non pas simplement technique, mais aussi vocale et expressive. Il est question d'affirmer un statut artistique à la radio, traditionnellement perçue comme un média informatif.

A – Les journalistes, oui, sont, de nos jours, ses principaux souteneurs... News, news, news... a stew of news! Alors la meilleure issue ne serait-elle pas d'intervenir comme artiste-esthéticien de la communication — et de travailler sur la radio comme dispositif de mise à distance, de révéler l'essence même de la technique, de réfléchir sur l'idée de réseau, d'ubiquité, en somme ?<sup>41</sup>

Bien conscient des particularités du média dans lequel il travaille et des tendances de radiodiffusion de l'époque (contenu informatif, journalistique, programmation musicale ou

---

<sup>39</sup> Christian Rosset. « Bref éloge de René Farabet (1934 – 2017), par Christian Rosset », *Diakritik* [En ligne] <https://diakritik.com/2017/06/26/bref-elogue-de-rene-farabet-1934-2017-par-christian-rosset/>, (page consultée le 12 novembre 2017).

<sup>40</sup> Annick Peigne-Giuly. « René Farabet privé de son poste. », *Libération* [En ligne] [http://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste\\_389414](http://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste_389414) (page consultée le 12 novembre 2017).

<sup>41</sup> René Farabet. *EXPOREVUE*, « René Farabet, atelier de création radiophonique, à propos des deux sons qui composèrent le générique de l'ACR pendant de longues années » [http://www.exporevue.com/magazine/fr/index\\_farabet\\_1.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_farabet_1.html) (page consultée le 12 novembre 2017).

expérimentation et création radiophonique), Farabet ainsi que plusieurs autres collaborateurs font de cette émission un espace artistique et expérimental riche en développements.

## Travail en studio

Parler du travail en studio relève de l'idée de mieux comprendre les réalités matérielles et techniques qui étaient en jeu lors de l'enregistrement de la pièce, mais aussi à l'époque en France. Comme Farabet l'indique lui-même, il est souvent question de travail d'artisan lorsqu'on en vient à faire de la création radiophonique. L'enregistrement s'effectue à l'aide de bandes magnétiques et les modifications sur celles-ci doivent être faites à la main<sup>42</sup>. De plus, l'enregistrement multipiste<sup>43</sup> est la technique utilisée pour monter des pièces sonores. Par la suite, lorsque vient le moment de construire la pièce sonore voulue, le travail de montage permet de disposer des différentes bandes magnétiques et le travail de mixage consiste à faire fluctuer en intensité les différents sons selon l'effet désiré.

Bref, comme nous pouvons l'imaginer, soulever le concept de l'artisan en parlant de création radiophonique nous permet de nous rapprocher de tout le travail qui se cache derrière la prise de son, de la mise en forme et de la diffusion. D'un travail manuel, l'artisan se distingue par son travail avec la matière : possédant la *technè*, l'artisan est responsable de toutes les étapes de transformation de la matière jusqu'au produit final. En partant du principe que si les sons captés sur des bandes magnétiques deviennent matières sonores, le créateur radiophonique devient en quelque sorte un artisan du son.

---

<sup>42</sup> La technique d'enregistrement à bandes magnétiques consiste à emmagasiner un contenu sonore sur un ruban. En faisant tourner ces rubans dans un magnétophone, il est possible de réécouter ce qui a été préalablement enregistré. En voulant modifier, altérer ou joindre différents rubans, il est possible de le faire en coupant et en raboutant différents rubans. Cette manière de créer une toute nouvelle pièce sonore se nomme montage. Pour rajouter au caractère créatif lié à l'enregistrement, il est possible de modifier la source sonore en modifiant les différentes fonctionnalités reliées au ruban et au magnétoscope. Par exemple, il est possible de jouer avec la vitesse du ruban, le sens et la vitesse à laquelle il tourne, d'altérer le ruban, etc.

<sup>43</sup> Technique d'enregistrement apparue autour des années 1970 où il est possible d'enregistrer plusieurs sources sonores de manière séparée ou simultanée, puis de les remettre ensemble tout en gardant un contrôle technique sur chacune d'entre elles de manière indépendante.

Or, le travail ne s'arrête pas là. La création radiophonique ne se fait pas seulement en recueillant des sons et en les mettant ensemble, il s'agit aussi de les scruter et de les choisir, voire même quelquefois de les provoquer. Pour Farabet, le travail d'enregistrement commence donc *avant* le studio, à la rencontre de la personne qui parle, à la source même de ce qui produit le son. Comme il l'explique dans ce court passage :

La période de l'enregistrement pourrait être comparée à celle de la moisson, mais plutôt dans sa dernière phase, qui est celle du glanage : le glaneur proprement dit est celui qui cueille en flânant, qui engrange un peu en vrac, sans se soucier de classer hâtivement. S'il se laisse guider par ce qu'on pourrait appeler une sorte de « flair », sa démarche n'est pas tout à fait celle d'un aveugle. Il y a une finalité dans son acte : il vise et essaie de rejoindre un certain nombre de points, dont il avait plus ou moins pressenti la présence, qu'il avait plus ou moins consciemment repérés et définis. Et lorsqu'il les atteint, il les reconnaît aussitôt comme objets de son attente : c'est comme s'il avait été, d'une certaine manière, « convoqué » par eux. Ainsi suffit-il parfois d'un peu d'eau claire jetée sur une surface ternie, pour que ressurgissent et brillent, pour un temps, les motifs estompés d'une mosaïque ancienne.<sup>44</sup>

Bien qu'il soit possible de parler d'un bon son, d'un bon enchaînement ou d'une expressivité voulue, le son radiophonique implique souvent plusieurs complices pour se réaliser. Dans cet ordre d'idées, le travail en studio va de pair avec un travail d'équipe entre producteurs, techniciens, acteurs, musiciens, etc. La création radiophonique se fait sur le terrain, en relation, à l'écoute et pour en arriver à une pièce radiophonique montée, c'est tout un travail qui est mis en marche : de l'idée du son et de ce que l'on peut entendre concrètement (comme de cet enchevêtrement constant), à l'enregistrement, au montage, puis de la diffusion à l'écoute.

---

<sup>44</sup> Renée Farabet. « Écrire avec des sons » *Telos*, no. 60, 2004, p.2 [EN LIGNE] [http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista\\_TELOS\\_Ecrire\\_avec\\_des\\_sons.pdf](http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf) (page consultée le 15 novembre 2017).

## Positionnement de l'auteure

Même si aux premiers abords, Sarraute ne pensait pas que ces textes pouvaient se prêter à la forme radiophonique, elle comprit qu'en inversant sa démarche d'écriture (comme elle l'évoque dans son texte « Le gant retourné »), il est possible de générer des tropismes. Au fil de sa carrière, elle mène plusieurs collaborations avec divers producteurs-réalisateurs de radio<sup>45</sup> pour des adaptations de ses œuvres. Il n'est pas rare de trouver des entretiens où Sarraute discute librement de ce qu'elle pense, élabore plusieurs aspects dans ses œuvres et étaye sa démarche d'écriture. Il arrive même quelquefois que celle-ci se prête au jeu de la création radiophonique et lise elle-même ses propres textes<sup>46</sup>, chose que nous pouvons constater dans l'émission mettant en ondes *Pour un oui ou pour un non*.

Même si nous ne pouvons pas déterminer si Sarraute a été active dans la phase de production radiophonique, nous pouvons tout de même deviner qu'un travail de préproduction avec Farabet a été fait : discuter, définir et approuver le projet radiophonique. Sans avoir de preuve sur la nature du rôle qu'aurait pu jouer Sarraute dans la mise en forme radiophonique de son œuvre, il nous est possible d'entrevoir une part de consentement et d'enthousiasme chez elle face au travail accompli. En participant à l'émission — en discutant et en lisant ses textes — Sarraute s'affiche de manière positive face à cette version radiophonique de l'œuvre : en d'autres termes, elle accepte son existence. Outre cela, l'ensemble du programme laisse part à des conversations animées et assez libres, où chacun semble confortable et à l'aise — en allant même jusqu'à la rigolade — faisant transparaître un esprit de collaboration et de sympathie entre les différents invités.

En définitive, ce que la participation de Sarraute, de ses traducteurs ainsi que d'un autre créateur et penseur radiophonique (Schöning) dans les discussions de l'émission nous laisse comme indice, c'est qu'il y avait une démarche d'analyse et une volonté d'être critique face au travail radiophonique accompli. Autrement dit, leur présence démontre d'une manière significative la volonté de rassembler des gens compétents et reliés à ce que faisait Sarraute et Farabet. En somme, de sa participation à l'émission, Sarraute nous confirme qu'elle est en

---

<sup>45</sup> Pour n'en nommer que quelques-uns : Heinz Von Cramer, Jean-Jacques Vierende et Renée Farabet.

<sup>46</sup> Sarraute prêta sa voix à l'enregistrement de plusieurs de ses romans pour en faire des livres audio.

dialogue avec la forme radiophonique de son œuvre, qu'elle est prête à la réfléchir et à lui donner vie.

## **De la radio**

Comme mentionné précédemment, la pièce de Sarraute fut diffusée dans le cadre de l'ACR, une émission dédiée à la création radiophonique à saveur théorique. La pièce fut jouée et enregistrée, mais elle fut aussi accompagnée d'entretiens et d'autres textes de Sarraute. Si Farabet a décidé de produire la version radiophonique de *Pour un oui ou pour un non* à l'ACR, il a dédié le reste de l'émission à poser un regard sur le travail accompli et à présenter des pistes d'écoute et de réflexion pour l'auditeur. Or, en réfléchissant à l'idée de critique et en faisant preuve d'audace, nous pourrions nous pencher sur le reste de l'émission pour comprendre en quoi elle est capable de jouer sur la réception et la compréhension de la pièce chez l'auditeur. S'il nous faut nous projeter à l'époque où l'œuvre fut mise en ondes, c'est l'émission dans son ensemble qui fut écoutée par l'auditeur. En quoi l'émission est-elle en mesure de modifier la perception globale que l'auditeur peut avoir de la pièce?

Dans les différents entretiens, il est question d'identifier les passages importants de l'œuvre, de discuter de certains points de tensions, de décortiquer le processus de création et les différents concepts liés à la pièce. Différents outils de réflexion sont mis en place pour permettre à l'auditeur de mieux comprendre l'œuvre, de s'y inscrire et de faire un retour sur sa propre expérience de la pièce.

Dans le contexte de l'émission, il devient difficile de séparer l'œuvre radiophonique de Sarraute de tout le reste. Car bien que l'œuvre soit autonome et clairement identifiée en elle-même (indication sur le début et la fin de la pièce dans l'enregistrement), il reste que l'émission se construit autour d'elle en y revenant constamment. Toutes les interventions, discussions et lectures font référence à l'œuvre et continuent de l'alimenter, se présentant comme un grand travail de collaboration. En effet, après le générique d'ouverture, l'émission débute par une courte discussion avec Sarraute sur l'importance capitale qu'occupe la voix dans sa démarche d'écriture. Mise en contexte prophétisant la pièce à venir, un peu comme s'il

était question de son accomplissement, qu'enfin elle prenne librement forme dans le médium pour lequel elle a été pensée. À la suite de l'œuvre radiophonique, la discussion entre Sarraute, Farabet, Hartley, Schöning et Tophoven s'articule autour de divers aspects de la pièce : l'importance de la prosodie et la polarisation entre les protagonistes sont une manière de faire un retour sur l'œuvre qui vient d'être entendue.

S'ensuivent quelques extraits de *L'usage de la parole*, un essai-roman qui pourrait être considéré comme une suite — tant par sa forme que par son contenu — de l'œuvre phare de Sarraute, *Tropismes*. Les choix d'extraits élaborent à leur manière des aspects importants de la pièce principale : une discussion ambiguë entre deux amis dans un café (« À très bientôt »<sup>47</sup>), les différents codes sur la manière de discuter (« Pourquoi pas ? »<sup>48</sup>) et les conditions pour faire émerger un tropisme (« Mon petit »<sup>49</sup>). Il est aussi intéressant de souligner la forme prise dans ces extraits. Différents de *Pour un oui ou pour un non*, les extraits de *L'usage de la parole* ne laissent pas débiter un simple dialogue entre les divers personnages, mais plutôt des voix hors champs (*off*) prenant parfois la part du narrateur, parfois celle des personnages : on alterne entre l'action et un discours sur l'action. Ainsi, à la manière d'une mise en abyme, l'auditeur est amené à s'imaginer dans un rythme de va-et-vient cette rencontre entre les personnages plutôt que d'en être simplement le témoin.

Cette narration impose nécessairement une distance entre l'auditeur et ce qui est dit, manière indirecte de revisiter vers *Pour un oui ou pour un non*. En d'autres mots, l'écoute de ces extraits ne nous fait pas simplement expérimenter *L'usage de la parole*, elle nous propulse dans l'autre œuvre passée, comme si nous ne l'avions jamais vraiment quittée.

Bref, penser l'émission produite par Farabet comme un tout nous permet de réfléchir à l'expérience passée à écouter l'œuvre radiophonique de Sarraute. Avec cette manière de faire, il est aussi question de proposer plus à l'auditeur, de lui permettre de redéfinir son rapport à l'œuvre, en prenant pour référence des gens proches de cette création radiophonique. En d'autres mots, c'est une médiatisation de la réception de l'œuvre que l'émission propose et

---

<sup>47</sup> Nathalie Sarraute. *L'usage de la parole*, Gallimard, Paris, 1980, p.19-34.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.35-46.

<sup>49</sup> *Ibid*, p.95-106.



permet à l'auditeur. L'émission devient alors comme un cheminement, un développement, une métamorphose.

En introduisant l'émission par une discussion avec Sarraute, en faisant intervenir des personnes-clés pour discuter de l'œuvre radiophonique et en menant en scène un autre texte de Sarraute, Farabet tente non seulement d'inscrire *Pour un oui ou pour un non* comme élément-clé de son émission, mais aussi de légitimiser son existence en tant qu'œuvre radiophonique. Le développement de l'émission — en allant de la création radiophonique, à l'intervention critique et à l'analyse — devient un tout cohérent, dans lequel l'auditeur est outillé et invité à réfléchir sur l'œuvre de Sarraute. L'émission se prête alors à une expérience privilégiée pour ce dernier : écouter une pièce radiophonique, se rapprocher de la pensée de Sarraute, jouer avec l'interprétation que l'on peut en faire et se l'approprier. Dans le monde de possibilités que permet l'écoute radiophonique, les mots de Farabet mettent bien en lumière le jeu proposé à l'auditeur :

C'est à vous maintenant. À vous de prendre le relais. Vous avez tout votre temps.  
Laissez venir doucement les choses, Laissez-les résonner comme de petits gongs.  
Écoutez le silence qui est au bout de tout ce bruit [...] Et peu à peu, vous allez finir  
par vous entendre vous-mêmes, sur fond de **silence** et de **bruit**...<sup>50</sup>

## 2-3: Réception de l'œuvre

*Pour un oui ou pour un non* est considérée comme une œuvre emblématique de l'écriture de Sarraute. Après sa diffusion radiophonique et la publication du texte, Simone Benmussa décide d'en faire une représentation théâtrale pour la scène et la présente au Manhattan Theatre Club à New York le 29 mai 1985.<sup>51</sup> Par la suite, Benmussa reviendra présenter la pièce en France le 17 février 1986 au théâtre du Rond-Point. La réception de la

---

<sup>50</sup> René Farabet. *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*, Éd. Champs social, Coll. Musique-environnement, 2001, p.153.

<sup>51</sup> Pour l'occasion, la pièce sera traduite en anglais et portera alors comme titre « For no good reason ».

pièce est très bonne et les représentations se multiplient rapidement (trente dans la même année). Plusieurs critiques enthousiastes saluent l'œuvre dans son ensemble et le travail conjoint de Sarraute, de Benmussa et des comédiens.

Nous avons ici très exactement la substance même du théâtre, et ce pour quoi il est irremplaçable<sup>52</sup> [...]

Rien qu'avec les mots, choisis comme des flèches au curare, Nathalie Sarraute vous anéantit une amitié en soixante minutes, ni plus ni moins. Du travail d'artiste, comme toujours, fulgurant, féroce, fragile et drôle, surtout quand il est réglé, comme ici, par Simone Benmussa, avec une fidélité quasi filiale.<sup>53</sup> [...]

[...] superbe spectacle qui réconcilie la force de déflagration des mots et le pouvoir de la scène.<sup>54</sup> [...]

Arnaud Rykner, homme de théâtre et spécialiste du Nouveau roman, a énormément travaillé et écrit sur Sarraute. Il considère que *Pour un oui ou pour un non* est une œuvre significative chez l'auteure et que son statut d'œuvre théâtrale « nous offre une belle illustration de ce retournement par rapport au roman<sup>55</sup> ». De manière générale par rapport à l'œuvre, Rykner souligne dans un de ses livres sur Sarraute<sup>56</sup> le jeu qui se glisse entre les mots<sup>57</sup>, l'analogie de combat et de mort<sup>58</sup>, la force symbolique que prend le tribunal dans notre société<sup>59</sup> ainsi que le caractère hautement tragique du déroulement de l'histoire<sup>60</sup>.

---

<sup>52</sup> Pierre Marcabru. *Le Figaro*, 25 février 1986 cité de : Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, p.2032.

<sup>53</sup> Matthieu Galey dans *L'Express Paris*, 28 février au 26 mars 1986, cité de : *Ibid*, p.2032.

<sup>54</sup> Armelle Hélot dans *Le Quotidien de Paris*, 22 février 1986, cité de : *Ibid*, p.2032.

<sup>55</sup> Arnaud Rykner. « Théâtre, notice générale », *Œuvre complètes* (Nathalie Sarraute), La Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, p.1985).

<sup>56</sup> Arnaud Rykner. *Nathalie Sarraute*, Édition du Seuil, Paris, 1981.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.113.

<sup>58</sup> *Ibid*, p.120.

<sup>59</sup> *Ibid*, p.127.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.130.

Cette pièce, maintenant traduite dans plusieurs langues, est jouée dans des salles de théâtre à travers le monde et connaît un succès encore aujourd'hui. Et comme peut en témoigner cette critique d'une représentation bien spéciale<sup>61</sup> de la pièce : « *Pour un oui ou pour un non* est l'un des sommets de notre théâtre. Il sera joué jusqu'à la fin des temps. Aucun risque à l'affirmer. Toutes nos vies sont là. »<sup>62</sup> »

## Critique, analyse et médiums

Comme nous avons pu le voir, la réception de l'œuvre de Sarraute s'est faite en grande partie sous la forme théâtrale et littéraire. Par ailleurs, Carrie C. Landfried propose dans une de ses analyses sur Sarraute et la radio, qu'au-delà de la volonté de Sarraute à privilégier le médium radiophonique pour la création de ses pièces, celles-ci ont gagné leur réputation en France par leur mise en scène au théâtre.<sup>63</sup>

Pour ce qui est des critiques de la version radiophonique de l'œuvre, il faut avouer qu'elles manquent à l'appel. De la diffusion de 1981 ou de 2000, il n'a pas été possible de retrouver des critiques ou commentaires face à la réception de la pièce. Mis à part le travail de Landfried<sup>64</sup> et de Chambon<sup>65</sup>, rares sont les analyses se consacrant précisément aux œuvres radiophoniques de Sarraute.

Au-delà de la forme que prend *Pour un oui ou pour un non* pour une analyse ou une critique, il est intéressant de voir que l'on fait généralement appel à l'œuvre dans sa textualité

<sup>61</sup> Cette version de l'œuvre fut jouée sur scène par deux femmes. Mise en scène d'Aurélié Aubert, au Théâtre de l'Océan à Paris, le 9 et 11 avril 2013.

<sup>62</sup> « Pour un oui ou pour un non dans son contexte », *Théâtre-contemporain.net* [En ligne] <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Pour-un-oui-ou-pour-un-non-9453/ensavoirplus/idcontent/40474> (page consultée le 20 novembre 2017).

<sup>63</sup> Carrie C. Landfried, *Cultural Critique*, No. 91, Automne 2015, p.98-113 (Article).

<sup>64</sup> Carrie C. Landfried. « Voicing the Prevoical : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama », *Cultural Critique*, No. 91, Automne 2015, p.98-113.

Carrie C. Landfried, *Tropisms and Vocality: The Role of Orality in the Prose and Theater of Nathalie Sarraute*, Thèse, New York: ProQuest, New York University, Département of French, May 2007, 354p.

<sup>65</sup> Joëlle Chambon. « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie*, No. 3, Automne 2015, [En ligne] <http://skenographie.revues.org/1232> (page consulté le 21 novembre 2017).

et très peu dans la dimension sonore ou visuelle. Certes, ces textes peuvent être accompagnés d'images et de photos des représentations sur scène, mais bien souvent, celles-ci ne sont là que pour faire acte de présence, pour prouver que la performance sur scène avait bien eu lieu.

En dépit de cette tendance, quelques pistes de propositions peuvent être soulevées pour expliquer l'écart entre la critique radiophonique, théâtrale et textuelle. En premier lieu, il faudrait faire appel à la question de fréquence du nombre de représentations réalisées et de la diffusion du texte publié. Le fait que peu de représentations radiophoniques aient été diffusées a un impact sur le nombre de personnes qui ont écouté l'œuvre et qui l'ont critiquée<sup>66</sup>. En second lieu, il faudrait mentionner la tendance de faire appel au textuel pour se référer à l'œuvre quand on écrit une analyse. L'accordance texte-texte (plutôt que texte-scène, texte-son, texte-image ou même texte-performance) est probablement plus présent parce que plus facile et efficace à mettre en place : il en va d'une question d'efficacité et de technique adaptée au support de l'analyse. En dernier lieu, peut-être serait-il possible de voir cette tendance comme étant un symptôme indiquant l'importance de l'écriture et des lettres dans notre manière d'évaluer les œuvres comme tout ce qui nous entoure?

Enfin, bien que ces trois suppositions soient des pistes intéressantes pour mieux comprendre la situation, il faudrait continuer les recherches afin d'appuyer cette idée sur des faits recensés. À la lueur des critiques et analyses sur l'œuvre de Sarraute, nous pouvons observer un débalancement entre la radio, le texte et le théâtre.

Bref, il est à remarquer que les perspectives qui abordent les œuvres et le travail de Sarraute sont généralement littéraires et théâtrales. C'est comme si tout le caractère radiophonique ainsi que le travail d'adaptation de ses pièces avaient passé sous le radar de la critique et de l'analyse. La tendance à ne pas considérer la radio comme un média artistique en soi, capable de porter des œuvres radiophoniques, est un élément qui fait qu'encore aujourd'hui, la critique radiophonique du corpus de Sarraute reste très marginale.

---

<sup>66</sup> Cependant, il est important de noter que malgré le peu de représentations radiophoniques, la radio est un média de masse et qu'un nombre considérable de personnes l'écoutent à l'époque.

## Chapitre 3: D'un médium à l'autre, analyse comparée

Si le tropisme est un concept fondamental aux œuvres de Sarraute, il faut rappeler que celui-ci ne se manifeste pas de la même manière à l'écrit ou à l'oral. Bien que s'inscrivant dans un dialogue entre différents personnages, le tropisme restait, dans les écrits romanesques de Sarraute, un phénomène textuel. Sarraute — avec son désir d'écrire pour le théâtre radiophonique — sait que ce qu'elle écrit dans ses romans ne peut pas simplement être transposé à la radio.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les versions écrite et radiophonique de *Pour un oui ou pour un non*, afin de comprendre en quoi ces formes se ressemblent et se différencient. Nous cernerons les passages importants de la pièce et la manière dont ceux-ci sont développés dans les deux versions de l'œuvre. Nous mettrons en lumière les changements entre les versions, et ce autant dans l'œuvre en soi que dans la réception que nous pouvons en avoir. Subséquemment, nous aurons pour objectif de cerner la mouvance des deux différentes versions de l'œuvre, de l'œil à l'oreille, pour finalement redéfinir ce que serait le tropisme radiophonique, un tropisme à l'écoute.

### 3-1: Du texte

#### 3-1-1: Analyse lue

Si *Pour un oui ou pour un non* fait sa première apparition comme pièce radiophonique, il reste que cette pièce fut écrite avant d'être mise en voix. Ainsi, la version écrite du texte s'avère être le premier fragment établi par Sarraute pour créer la pièce radiophonique. Bien que support essentiel à la version radiophonique, l'œuvre écrite possède quand même son lot de particularités et doit être considérée comme une version légitime tout comme alternative de l'enregistrement. Profondément ancré dans une dynamique vocale, le texte de la pièce garde toutefois une spécificité textuelle. À la lueur du texte, mais surtout du texte lu, quels effets

Sarraute met-elle en marche pour laisser émerger la voix dans l'œuvre et qu'en ressort-il pour le lecteur?

## **Entre le oui et non**

Se trouvant réuni dans un endroit calme et isolé du monde, le but des deux hommes dans la pièce est bien simple : aller au bout de ce qu'ils veulent communiquer, comprendre l'autre tout comme les sensations qui les traversent. Ils essaieront de démêler une situation problématique, d'aller au bout de leur pensée, d'être capables de la raconter, la définir, la rendre intelligible pour l'autre. Dans leur incapacité de pouvoir expliquer la situation devant laquelle ils se retrouvent, ils la reformuleront, la regarderont sous un autre angle afin d'en venir aux bons mots. Si la pièce commence avec la venue de H1 pour discuter et essayer de comprendre la distance que H2 prend par rapport à lui depuis un certain temps, le premier tropisme à se faire sentir est provoqué par le souvenir de « C'est bien... ça ». Incapable d'expliquer à H1 la sensation ressentie face à ces mots, ce dernier dira de lui qu'il a été condescendant. Au fil de leur discussion, ils passeront de « condescendant » à « jaloux », puis à « vous », « la vie est là », « poète », « ratés », « récupéré » jusqu'à la finale du « oui... non ». Ces différents mots deviennent d'une certaine manière des moments tournants dans le long entretien : rencontrant une situation irrésolue, l'un des personnages propose une piste, formule une hypothèse et les deux hommes se retrouvent propulsés dans une nouvelle conversation, régie par de nouveaux éléments, façonnée par de nouveaux souvenirs, par de nouvelles images. S'il est question d'un enchaînement de plusieurs sujets de conversation, c'est bien parce que l'action présente dans le langage n'est jamais résolue. C'est justement parce que tout n'est pas dit que les deux hommes continuent à discuter. À chaque tentative, à chacun de ces mots, c'est un équilibre qu'on essaye de rétablir, un retour à la normale : avec ces mots, il est question d'étouffer une révolte contre le statu quo.

Un réflexe de conservation intervient tôt ou tard pour nous obliger à regagner le cadre rassurant du langage qui aplanit tout. Des mots viennent tout expliquer, tout arranger : « intolérance », « antipathie », « condescendance », etc. [...] Or, les personnages de Sarraute, eux, refusent ces petites hypocrisies quotidiennes et

— dans un élan vaguement masochiste — ont le courage de regarder les mots en face et d'en pénétrer, sinon le sens, du moins les possibles présupposés.<sup>67</sup>

Par ce mouvement dans le dialogue, l'écriture de Sarraute est significative : l'action dans ses œuvres se trouve dans la parole même. Les deux hommes ne discutent pas de fait, ou de ce qu'ils vont faire. Il s'agit de dire tout haut ce qui se trame normalement en dessous du langage. Ainsi donc, ils se devront de revenir continuellement à la source de leur discussion, sur ce qu'ils ressentent lorsqu'ils sont ensemble, sur les tensions qui les animent et les forcent à se tirailler. Ce mouvement s'effectue par cycle, avec l'usage de certains mots en particuliers, qui ouvrent une nouvelle perspective de discussion entre les deux amis. Dans cette dynamique de mouvements cycliques, ces mots doivent être considérés comme mots-clés. Clé qui permet de dégager un nouveau pan du réel, pour l'ouverture d'une nouvelle perspective, le déclenchement d'une nouvelle lecture pour la suite. Clé pour inscrire un point de repère permettant un retournement, un tour de plus pour avoir une vue d'ensemble de la situation. Comme Rykner l'indique dans une notice qu'il fait de la pièce : « Le mot n'est plus un instrument de communication, mais une *frontière*, voire un véritable *no man's land* où toute rencontre devient impossible.<sup>68</sup> »

Cette vision qui se développe durant la pièce est un conflit entre deux représentations du monde dans lequel nous vivons : un monde dans lequel des règles de socialisation et de langage sont bien distinctes, établies et convenues, monde dans lequel H1 vit confortablement duquel H2 tente de s'éloigner, de vivre en retrait. Cette manière de séparer le monde de surface, convenu, nous permet d'y voir une mise en abyme avec l'action qui se déroule au sein de l'œuvre. En cernant les mots-clés, c'est aussi le dévoilement de la structure de l'œuvre que l'on observe. Dans ce qui se trame sous le dialogue, il se cache un sous-terrain d'interactions sociales que H1 et H2 tenteront de mettre au jour au fil de leur entretien. H2, en tentant d'expliquer son incapacité à bien expliquer le conflit du « c'est bien ça », répondra que « c'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... ce qu'on appelle ainsi... »<sup>69</sup>. Bien entendu, il

---

<sup>67</sup> Arnaud Rykner. « Théâtre – Notice générale », *Œuvres complètes* (Nathalie Sarraute), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1987.

<sup>68</sup> Arnaud Rykner. « Pour un oui ou pour un non – Notice », *Œuvres complètes* (Nathalie Sarraute), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.2030.

<sup>69</sup> Nathalie Sarraute. « Pour un oui ou pour un non », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1993, p.10.

ne s'agit pas d'un rien comme néant, mais bien comme quelque chose que l'on ne peut clairement cerner. « Non... vraiment rien....rien qu'on puisse dire...<sup>70</sup> » : forme d'utopie du langage. Ce qui est trop profond et trop compliqué à expliquer, c'est « rien ». Entre le oui et le non des deux personnages et les postures respectives qu'ils incarnent, il n'y a rien qui puisse se résumer ou se dire en mots.

Pourquoi « rien »? Parce qu'il faut que la carapace du connu et du visible soit percée sur un point infime, que la craquelure soit la plus fine possible pour que l'innommé, l'invisible soit à la place d'honneur, pour qu'il soit plus difficile pour les spectateurs, comme pour ceux qui vivent au niveau des tropismes, de se laisser distraire par ce qui se passe à la surface. À la surface il n'y a rien, à peu près rien.<sup>71</sup>

Si la fin de la pièce se termine par l'implacable rupture des deux amis, c'est parce qu'ils ont su mettre au jour la scission qui sépare le monde superficiel du monde profond, et qu'à l'inverse du premier, le deuxième cherche à mettre en lumière ce que le premier tente d'étouffer : que tout ne peut se résoudre par la parole, parce qu'il y a des choses qui sont plus fortes que les mots.

Cette construction de deux mondes au sein de l'œuvre peut nous amener à mieux comprendre le jeu de langage (et de pouvoir) se jouant entre les deux hommes. Le premier monde, monde de surface et de conventions, où les discussions sont légères et fuyantes s'enchevêtre constamment avec le deuxième, monde intime et profond, où un langage allégorique met en place un espace quasi onirique et où les choses peuvent prendre tout leur sens. Du monde réel, Sarraute nous laisse des indices dont plusieurs didascalies, des bruits de l'extérieur, des oiseaux, d'une porte qui s'ouvre et qui se ferme ; du second monde, que des voix dans un silence total. Cette manière de jouer avec le paysage sonore imprègne la pièce d'un réalisme réconfortant, qui opposé au silence (où seuls les deux hommes existent), fait lieu d'une alternance entre une ouverture et une fermeture sur le monde convenu.

---

<sup>70</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>71</sup> Nathalie Sarraute. « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1711.



## Sur le procès

Rencontré à trois reprises dans la pièce, le procès est un élément important dans le déroulement de l'œuvre. Espace régi par des lois claires et connues de tous, le procès permet de juger les actes de quelqu'un et de pronocer une sentence. Dans le contexte de la pièce, le procès est utilisé pour juger des paroles dites, de ratisser ces agissements pour voir en quoi ils dérogent de la norme et de ce qui est acceptable. Par conséquent, il est possible d'observer que le procès s'inscrit de manière symbolique comme le lieu de jugement de ce qui s'est passé et de ce qui est dit. Ainsi, nous verrons que l'usage du procès est fait pour mettre en forme les conflits entre les personnages, tout comme les tiraillements internes qui les habitent.

Dans *Pour un oui ou pour un non*, le procès sera utilisé pour la première fois comme allégorie face à sa décision de se distancer de son ami dans le cas « c'est bien ça<sup>72</sup> », une deuxième fois avec les voisins qui sont littéralement invités à venir juger du conflit entre les deux amis<sup>73</sup> et une troisième fois, sous forme de proposition par H1<sup>74</sup> pour régler pour de bon le différend qu'il entretient avec H2.

La mise en récit du premier procès est une manière pour H2 de faire part de son embarras à se légitimer dans le monde convenu. Sans être trop convaincu, H1 tentera par la suite de refaire un vrai procès avec les voisins comme jury, nous laissant voir sa volonté (probablement inconsciente) de projeter H1 dans le monde réel. En fixant ce deuxième procès, il est possible pour les deux hommes de confronter leur relation aux règles qui régissent normalement les conventions sociales. L'incompréhension des voisins et leur refus de coopérer prouvent que la situation entre H1 et H2 est d'un ordre plus profond qui ne peut être résolu dans le monde convenu. Dès que les voisins parlent, c'est pour ne rien dire, ne pas

---

<sup>72</sup> Comme on peut le lire dans la pièce : « ... j'ai fait des démarches [...] auprès de ceux qui peuvent donner ces permissions [...] comme les jurés des cours d'assises [...] poursuivi [...] enquêté... J'avais été condamné... sur leur demande... par contumace [...] j'avais un casier judiciaire... »

Cité de : *Ibid* : 12.

<sup>73</sup> « Tiens, ici, tout près... mes voisins... des gens très serviables... des gens très bien... tout à fait de gens qu'on choisit pour les jurys... Intègres. Solides. Plein de bon sens. Je vais les appeler. »

Cité de : *Ibid* : 15-18.

<sup>74</sup> *Ibid*, p.29.

prendre position, ne pas essayer de comprendre.<sup>75</sup> Cette situation est insoutenable pour eux, car elle n'est pas permise, légitime ou existante selon les règles soutenant le fonctionnement de leur monde. Refuser d'admettre pour eux, « Je n'irais pas jusqu'à dire ça<sup>76</sup> », c'est aussi refuser de dire, de voir et reconnaître qu'il peut y avoir conflit. Ils disent, mais ne veulent pas assumer le poids des mots. Voilà pourquoi ils finissent par se sauver sans émettre le moindre jugement.<sup>77</sup>

Au sommet de leur conflit, H2 émettra qu'il a toujours su qu'entre lui et H1, « ... il n'y a pas de conciliation possible. [...] C'est un combat sans merci [...] Il n'y a pas de choix. C'est toi ou c'est moi. [...] nous sommes dans deux camps adverses. Deux soldats de deux camps ennemis qui s'affrontent.<sup>78</sup> » Devant l'irréconciliable, H1 demande à H2 de recommencer un autre procès — le dernier —, mais cette fois-ci de la même manière qu'il fut fait la première fois dans la pièce : d'une simulation hypothétique, où les règles du langage s'animent et s'incarnent en jury. À cette demande que H2 juge comme étant naïve, il rétorque : « ... à quoi bon? Je peux tout te dire d'avance. Je vois leur air...<sup>79</sup> » Ce troisième procès n'aura jamais vraiment lieu dans son entièreté. Devant l'abîme qui sépare H1 de H2, devant le

---

<sup>75</sup> Comme on peut le lire dans la pièce : « H2 : Oh, mais qu'est-ce que vous pouvez comprendre... /H3 : Pas grand-chose en effet... /F : Moi non plus, je ne peux pas suivre... »

Cité de : *Ibid* : 18.

Pour rajouter à cela, il est à mentionner que la grande majorité des interventions des voisins sont toujours ponctués de points d'interrogation, symbole proposant de quoi ce qu'ils disent est vide de sens et de valeur.

<sup>76</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>77</sup> « Moi non plus, je ne peux pas suivre... du reste je n'ai pas le temps, il faut que je parte... »

Cité de : *Ibid* : 18.

<sup>78</sup> *Ibid*, p.25.

<sup>79</sup> *Ibid*, p.79.

Dans le texte, on comprend que H1 et H2 simulent la voix des membres du jury : « Eh bien, de quoi s'agit-il encore? [...] Voyons un peu leur dossier... Rien... on a beau chercher... rien d'autre nulle part que les signes d'une amitié parfaite. » « Et ils demandent à rompre. Ils ne veulent plus se revoir de leur vie... » « Chacun saura de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent se rendre coupables : ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non »

Cité de : *Ibid* : 29.

Ces paroles sont mises en guillemets, symbole que ces paroles viennent d'ailleurs.

combat incessant du monde de la surface à essayer d'étouffer celui les profondeurs, devant le besoin de faire reconnaître un « rien » comme étant tout, les deux hommes prononceront leur allégeance et leur verdict final :

H1 : Pour un oui... ou pour un non?

Silence

H2 : Oui ou non?...

H1 : Ce n'est pourtant pas la même chose...

H2 : En effet : Oui. Ou non.

H1 : Oui.

H2 : Non!<sup>80</sup>

## **Travail textuel sur la voix**

D'emblée, le texte, séparé en dialogues à la manière d'une pièce, nous laisse voir sur quoi il se structure : autour d'une pluralité de voix. La présence de didascalies permet d'outiller le lecteur afin de mieux concevoir ce qui se déroule dans la conversation. En évoquant la prosodie ou l'état d'âme des personnages, c'est la figuration de l'esprit du personnage qui parle que Sarraute investit. Du coup, cela permet un meilleur entendement pour le lecteur. Cependant, Sarraute fait un usage des didascalies dans un autre ordre d'idées. En effet, celles-ci (11 dans l'ensemble de la pièce) sont inscrites en grande majorité au début de la pièce et lors de la scène des voisins. Intéressant de voir ici qu'en plus d'indications sur l'environnement sonore (bruits diégétiques, prosodie et intonation des personnages), Sarraute utilise les didascalies pour figurer le monde convenu. En donnant des indications visuelles set sonores dans certains passages, Sarraute, à son tour, se prête au jeu et met de l'avant un monde

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p.29.

convenu en écrivant des didascalies, c'est-à-dire, en imposant des conventions sur ce qui est dit. Ainsi, grâce à ces indications, elle suggérera les émotions qui traversent les personnages et guidera le lecteur à travers ces passages. Pour le reste, le lecteur devra se fier à son intuition et l'interprétation qu'il fera du texte.

De plus, la ponctuation servira elle aussi à accorder une oralité plus manifeste à l'œuvre : l'usage soutenu de points de suspensions (...) et de point d'interrogation (?) permettra d'inclure les silences et de soulever un changement dans la voix du personnage, une légère intonation, donnant des repères sur la mouvance, le timbre et le rythme.

Un autre des éléments nous donnant des informations supplémentaires sur les voix dans la pièce de Sarraute est le guillemet. Manière de mettre en importance un ou plusieurs mots, les guillemets permettent de mettre en relief et faire sortir du lot ce qu'ils referment comme étant quelque chose de différent, de faire une séparation et d'élever les mots par-delà les autres. Mettre des mots en guillemets permet aussi d'accorder un caractère d'altérité par rapport au statut de celui ou celle qui les utilise : ces mots n'appartiennent pas à celui qui les utilise, qui les dit. Dans le contexte précis de la pièce, la mise entre guillemets indique que les personnages disent des mots qui ne sont pas les leurs, des mots qu'ils se doivent (et ce, sans même le savoir) de mettre en espace clos, laissant paraître une portée différente. Ce qu'évoque H2 — « ... d'autres mots... de ceux dont on dit qu'on les a "eus " ... Des mots qu'on n'a pas "eus", justement... On ne sait pas comment ils nous viennent...<sup>81</sup> » — nous montre l'ambiguïté des rapports que l'on peut avoir avec les mots prononcés. Ainsi sortis de la parole habituelle de l'individu, les mots mis entre guillemets s'érigent avec force et sous-entendent un dégagement de leur usage littéral ou habituel, autant dans leur sens même que de la manière dont ils doivent être prononcés. Comme nous pouvons l'observer dans l'œuvre :

H2 : Mon Dieu! comme d'un seul coup tout ressurgit... juste avec ça, ces guillemets...

H1 : Quels guillemets?

---

<sup>81</sup> *Ibid*, p.11.

H2 : Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi [...] Cette distance, cette ironie... ce mépris...

[...]

H1 : Eh bien, je vais te le dire. C'est avec toi que je les place entre guillemets, ces mots... oui, avec toi... dès que je sens ça en toi, impossible de me retenir, malgré moi les guillemets arrivent.<sup>82</sup>

Le guillemet « force » un mot à sonner différemment à nos oreilles, et cela ce fait aux dépens des personnages qui quelquefois en sont témoins, ou victimes<sup>83</sup>. Ainsi, le travail du texte fait par Sarraute nous permet d'apercevoir les fragments d'une oralité qui ne cherche qu'à se manifester. Il en va d'un rapport entre la vocalité et le sens profond des mots, de l'effet qu'ils provoquent en nous.

En soulevant le critère de neutralité, il nous est possible de mieux comprendre la composition de la pièce, et ce, même à travers la distribution des voix. En effet, comme nous pouvons le remarquer, Sarraute a souvent tendance à inclure une pluralité de voix — autant féminines que masculines — dans ses œuvres radiophoniques.

Au fil du temps, Sarraute a développé plusieurs types de protagonistes qui se sont inscrits de différentes manières dans la construction de ses pièces. Dans les trois premières (*Le Silence*, *Le Mensonge*, et *Isma*) on remarque une tendance quant à la dynamique entourant l'intrigue : un protagoniste dit (ou ne dit pas) quelque chose, s'absente et un groupe de personnes, témoin de cet agissement, discute à propos de cela : « ... tous ensemble, ils vont au bout de la crise tropismique, jusqu'à un paroxysme d'angoisse à la fois pathétique et grotesque — avant de la surmonter *in extremis*.<sup>84</sup> » Ces groupes de voix se présentent comme un tout, où

---

<sup>82</sup> *Ibid*, pp .23-24.

<sup>83</sup> Ces guillemets qui auront aussi, à leur manière, la capacité de laisser transparaître le conflit entre les deux hommes, tout comme entre le monde de surface et la profondeur. Utilisés par les personnages dans le but d'étouffer les mots et le sens qu'ils pourraient avoir, leur charge en donne l'effet contraire pour le lecteur ou l'auditeur.

<sup>84</sup> Joëlle Chambon. « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie*, No.3, Automne 2015, [En ligne] <http://skenographie.revues.org/1232> (page consulté le 21 novembre 2017), p.93.

il est très difficile de séparer les paroles de chacun et où la division de leur pensée respective est quasi impossible à cerner. Ce type de personnage, que nous pourrions nommer « de groupe », ne peut s'inscrire dans l'œuvre sans la présence d'autres voix : il n'est qu'une petite partie d'un tout qui ne fonctionne que lorsque réuni. Nous pouvons qualifier ces personnages comme étant « de groupe », car il s'agit pour eux de brouiller les pistes par la multitude de leur voix. Il s'agit de ne pas permettre à l'auditeur d'associer un discours distinct à une seule voix, à une subjectivité précise. Ne pouvant pas les décrire individuellement ou les identifier clairement, on sait tout de même que ces personnages sont tous là. Faisant à leur manière office de chœur, ils s'activent et réfléchissent ensemble à voix haute et dans l'idée d'un emportement collectif, où l'empilement de leurs paroles ne prend sens que dans cette union.

Opposé à ce personnage s'en trouve un autre capable de s'affirmer et d'avoir une place distincte au sein de l'histoire. Au contraire du personnage de groupe, ce type de personnage a un discours clair, défini, cohérent, se complétant de lui-même et étant considéré comme tel par les autres personnages de la pièce. On pourra dire de ce personnage qu'il est autonome. Normalement à la source du conflit dans les pièces de Sarraute, le personnage autonome tient une position forte et ne tend pas vraiment à y déroger. Certain, solide et déterminé, le personnage autonome propose toujours un élément qui vient remettre en question le statu quo vécu par les protagonistes de groupe.

**Tableau sur la répartition des voix selon leur genre et leur statut dans l'œuvre**

Œuvres	Répartition des voix selon le genre		Répartition des voix selon leur statut	
	Hommes	Femmes	Autonome	De groupe
<i>Le Silence</i> (1964)	3	4	Jean-Pierre (silencieux)	H1, H2, F1, F2, F3, F4 (6)
<i>Le Mensonge</i> (1966)	4	5	Madeleine (absente)	Yvonne, Lucie, Simone, Juliette, Jeanne, Jacques, Robert, Pierre, Vincent (9)
<i>Isma, ou Ce qui s'appelle rien</i> (1970)	4	4	Lui, Elle (2)	H1, H2, H3, F1, F2, F2 (6)
<i>C'est beau</i> (1972)	2	1	Le fils, Lui, Elle (3)	-

<i>Elle est là</i> (1980)	3	1	H1, H2, H3, F (4)	-
<i>Pour un oui ou pour un non</i> (1982)	3	1	H1, H2 (2)	H3, F (2)

Même si Sarraute a utilisé l'opposition des personnages autonomes et de groupe, les rapports qu'elle développe entre eux ne sont pas les mêmes dans ses six pièces. Si les premières laissent toute la place aux personnages de groupe (avec un personnage autonome effacé), les dernières, elles, laissent de plus en plus de place à une confrontation entre les personnages autonomes. Et comme les deux pièces « C'est beau » et « Elle est là » le laissent voir, les personnages autonomes occupent une place tellement grande que certains d'entre eux incarnent (et remplacent) à eux seuls, les personnages de groupe<sup>85</sup>. De plus, si l'optique d'une confrontation devient de plus en plus prenante, opposer des personnages de groupe à un personnage autonome déséquilibrerait la répartition dans les dialogues et la ferait paraître inégale et confuse. Ainsi, à diminuer le nombre des personnages, l'incarnation de ceux-ci se fait plus concrète pour le lecteur.

*Pour un oui ou pour un non* s'inscrit différemment par rapport aux autres pièces de Sarraute. Contrairement aux premières pièces, le personnage autonome qui provoque le tropisme est aussi celui qui l'expérimente (H1 et H2) et contrairement aux autres pièces, celle-ci intègre des personnages de groupe (les voisins, H3 et F) qui malgré leur singularité (dans la mesure où il est possible de les reconnaître vocalement), se présentent à deux comme un tout, résistant aux tropismes qu'ils rencontrent dans la pièce.

## Travail sur l'origine

La raison pour laquelle les pièces de Sarraute sont si intéressantes à découvrir, c'est qu'il y a une part de mystère, de non-dit qui nourrit l'attention que l'on peut y porter. En marquant le dévoilement comme enjeu principal des textes de Sarraute, il est possible de remarquer que ceux-ci se nourrissent d'une grande part d'inconnu. Et c'est de cette manière

---

<sup>85</sup> Le fait que Sarraute ait écrit ses pièces dans l'optique d'une adaptation théâtrale en est possiblement pour quelque chose.

que se construira la dynamique de ses pièces. Qui sont les personnages? Que veulent-ils vraiment dire lorsqu'ils parlent? Que se passe-t-il à ce moment précis?

Il serait difficile de répondre à cette question sans être vague ou sans laisser notre jugement répondre aux incertitudes laissées dans l'œuvre elle-même. C'est parce que des choses se présentent comme incomplètes, qu'il est possible d'apercevoir les contours d'un tout, d'une origine perdue. La perception d'une chose partielle appelle à la reconstruction. Le premier conflit entre les deux protagonistes (« C'est bien ça ») ne nous est livré qu'indirectement, à travers leurs paroles, et la discussion qu'ils ont tout au long de l'œuvre ne sert qu'à dévoiler le différend qui les habite : pour une première fois, ils essaieront de mettre en mots ce qui les sépare. Dans l'impossibilité de bien dire les choses, des tropismes prennent forme et la situation se complexifie. C'est parce que le personnage ne peut pas dire qu'il dit vraiment. C'est parce que les mots sonnent faux qu'ils sont vrais. Dans un silence, dans un mot répété ou dans des mots mal placés, les mots s'ouvrent et laissent paraître derrière l'amas bien organisé qu'ils forment normalement, une vague de sentiments et de sensations indicibles.

Suivant cette idée, l'importance du pronom « ça » devient un bon exemple des techniques qu'utilise Sarraute pour mentionner l'inexplicable et l'ineffable. Terme faisant référence à un élément indéterminé, connu des gens à qui les mots s'adressent, « ça » fait part de quelque chose, la démontre, et ce, sans même avoir à la dévoiler.

« Ça existe [...] ça s'impose<sup>86</sup> », « En dehors... loin de tout ça...<sup>87</sup> », « Tu reviens encore à ça...<sup>88</sup> »

Prétextant une part de complicité entre la personne qui parle et l'auditoire, le « ça » est pris pour acquis, bien souvent sans aucune explication supplémentaire pour le lecteur-auditeur. En continuant la lecture, une complicité latente s'installe entre l'œuvre et le lecteur. Cette entrée-intrusion dans l'intimité de l'œuvre nous rapproche avec ce qui se trame dans l'histoire, mais aussi avec soi-même ; cette complicité répond de l'entendement que l'on peut avoir de la

---

<sup>86</sup> *Ibid*, p.23.

<sup>87</sup> *Ibid*, p.21.

<sup>88</sup> *Ibid*, p.27.



pièce, à la manière d'un jeu à résoudre. En effet, il s'agit de travailler avec le matériel que nous propose Sarraute — des mots, des intonations et beaucoup de non-dits. Faire l'expérience de l'œuvre, c'est aussi faire l'expérience de sa reconstruction : prendre les mots, les faire résonner et re-sonner en nous.

### **3-1-2: Les traces d'oralité dans l'œuvre**

Comme nous avons pu le voir précédemment, la voix occupe une place primordiale dans la pièce, autant dans la version écrite que sonore de l'œuvre. Malgré la forme textuelle de l'œuvre, la voix réussit à prendre forme, et cela, au-delà de sa manifestation sonore. Il y a dans l'écriture de Sarraute une grande part d'oralité et c'est à travers ce souci du mouvement et de l'exactitude de mots, des *bons* mots à dire, que se manifestent les tropismes.

Pour nous aider à mieux comprendre le rôle que tient la voix, nous nous pencherons sur le concept d'oralité afin de mieux comprendre les liens qui peuvent être entendus entre l'écrit et l'oral, la parole et la voix. Pour ce faire, nous ferons appel à Paul Zumthor, penseur et théoricien de l'oralité sous toutes ses formes.

### **À propos de l'oralité**

Aux premiers abords, dans son texte « Oralité » (2008), Zumthor fait un constat général en ce qui concerne l'oralité : celle-ci reste encore un concept aux définitions et conceptions assez larges. Construit de l'adjectif « oral » vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle — de ce qui vient de la bouche — l'oralité est d'abord utilisée dans un contexte ethnologique, comme manière de définir le mode de transmission sans écriture, le « bouche à oreilles ». À cette époque — que Zumthor surnommait « L'ère des folkloristes<sup>89</sup> » — l'oralité est un concept fréquemment lié à la classe populaire ou encore aux groupes et communautés non-occidentales. Très souvent, on utilisait le terme de « littérature orale » à des fins pratiques pour définir le répertoire de chants, contes et histoires, expressions et spécificités langagières

---

<sup>89</sup> Paul Zumthor. « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, no. 12, Montréal : Centre de recherche sur l'intermédialité, 2008, p.175.

transmises par les voies vocales. Cette manière de séparer le monde écrit du monde oral tend à faire de l'oralité un terme péjoratif, sinon peu enviable, ou « mineur », de ce qu'elle est loin de la culture dite « savante » de l'époque. Ainsi, aux premiers abords de l'oralité, il est question d'utiliser le terme « oral » comme mode de classement, puis d'évoquer l'oralité de manière négative (qui ne dit rien en lui-même, qui ne sert qu'à différencier une petite partie d'un tout) et externe : l'oralité serait un mode de transmission sans écriture.

Par la suite, on va jusqu'à utiliser sans distinction les termes « oral », « populaire » et « traditionnel ». Bien qu'aujourd'hui ces termes ne soient pas synonymes, il reste qu'à une certaine époque, dans certains contextes précis, il arrivait que ceux-ci se recoupent. Avec son travail sur le *Romancero*<sup>90</sup> au tout début du XXe siècle, Ramón Menéndez Pidal tente d'établir une première classification de la terminologie de l'oralité. Bien que plusieurs lui reprochent d'avoir généralisé certains aspects théoriques, son travail proposait une approche nouvelle : il se tournait vers l'existence interne des œuvres et non plus sur la manière dont elles pouvaient se manifester.<sup>91</sup> Ses recherches rendaient possible la conception d'une présence orale dans un texte, sans que celui-ci ne soit nécessairement reçu par diffusion orale.

Beaucoup de recherches prirent leur envol dès les années 1940 sur la question de l'oral (notamment de l'épopée), des rapports qu'oral et écrit entretiennent ensemble<sup>92</sup>. Une nuance s'inscrit quant à la question de la littérature : une œuvre orale, bien qu'écrite, n'aura pas la même réception que si elle avait été simplement lue. Pour s'équiper d'un terme plus précis qui cerne plus précisément la pratique de l'oralité, « poésie orale » fait surface.

Vers les années 1970 et 1980, se développe un champ d'études sur la voix (autant d'un point de vue phonétique, qu'acoustique, psychanalyste ou médical)<sup>93</sup>. Rapprocher les enjeux matériels de l'oralité et de la voix tend à développer une approche de l'oralité comme performance. Si comme le propose Zumthor un texte poétique traverse cinq phases essentielles au fil de son existence (production, transmission, réception, conservation et répétition), celui-

---

<sup>90</sup> Ensemble de courts poèmes espagnols tirés de chansons de geste de langues castillanes à partir du XIVe au XIXe siècles transmis oralement.

<sup>91</sup> *Ibid*, p.178.

<sup>92</sup> H.J.Chator pour les années 1940, M. Mc Luhan, W. On pour les années 1960, J. Goody pour les années 1990.

<sup>93</sup> En ne faisant que nommer l'école de Paris avec des chercheurs tels que A. Tomatis, I. Fonagy.

ci se doit de réaliser l'étape de transmission et de réception en même temps pour être considéré comme une performance.<sup>94</sup> En plus d'amener cette clarification, Zumthor distingue trois types d'oralité.<sup>95</sup> L'oralité « primaire » n'entretient aucun lien avec l'écriture, l'oralité « mixte » entretient des liens légers, externes ou en retard de l'œuvre et l'oralité « seconde » est une recomposition de l'oral par le biais de l'écriture. Malgré ces différences notables, toutes formes d'oralités se manifestent dans la performance, dans le présent.

Abordée à de nombreuses reprises, pour différentes considérations, la définition de l'oralité, comme nous avons pu le voir, change continuellement. En démêlant les différentes tendances liées à l'oralité, il est possible de mieux comprendre les modes de pensée qui les sous-tendent pour ne pas arriver aux mêmes fondements critiques ou aux mêmes enjeux épistémologiques : en définissant l'oralité selon de nouveaux paramètres, c'est un changement de paradigme qui s'effectue. À la lumière de ce que nous avons vu, la définition de l'oralité de Zumthor propose un éventail de possibilités très intéressant pour de nouvelles recherches sur le sujet.

Selon lui, l'oralité est la forme que prend un message lorsque transmis par la voix, vocalement. L'oralité est ce qui porte le langage par voie sonore. Cependant, si Zumthor reconnaît qu'un texte peut posséder une part d'oralité sans avoir été perçu oralement — et l'ensemble de ses recherches sur l'oralité au Moyen-Âge en font partie —, c'est notamment parce qu'on peut lui reconnaître un passé oral : la trace d'une oralité manifeste perdue (présente lors d'une des cinq phases conditionnelles à l'existence d'une œuvre, allant de la composition à la répétition). « L'oralité, la communication vocale, constituent un mode d'être et, pour le jugement critique, une catégorie épistémologique.<sup>96</sup> » Par conséquent, l'oralité laisse les traces de sa présence et c'est avec un concept-clé tel que « l'imaginaire critique » que Zumthor crée un espace théorique dans lequel il est possible de concevoir une reconstruction de l'oralité, fragment d'une performance perdue, passée.

---

<sup>94</sup> Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poésie, 1983, p.18.

<sup>95</sup> Paul Zumthor. *La lettre et la voix*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poétique, 1987, p.18.

<sup>96</sup> Paul Zumthor. « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, no. 12, Montréal : Centre de recherche sur l'intermédialité, 2008, p.30.

## Vocalité

Comme nous avons pu l'observer à travers la rétrospective de l'oralité chez Zumthor, ce concept a énormément changé depuis les trois derniers siècles. Dans cet ordre d'idées, la vocalité est aussi un terme assez large qui mériterait que l'on s'arrête aussi à sa définition et aux rapports qu'elle entretient avec l'oralité. Ici encore, Zumthor peut nous éclairer sur la différence qu'il est possible d'établir entre l'oralité et la vocalité.

En voulant démêler le sujet oral et y apporter plus de nuances, Zumthor définit en plus du concept de l'oralité, la vocalité : « [...] je m'interroge sur le fonctionnement, les modalités et l'effet (au niveau individuel) des transmissions orales de la poésie. Je considère en effet la voix non seulement en elle-même, mais (plus encore) en sa qualité d'émanation du corps et qui, au niveau sonore, le représente pleinement.<sup>97</sup> » La vocalité peut se définir comme l'ensemble des activités et des valeurs appartenant à la voix en tant que telle, indépendamment du langage. À la différence de l'oralité, qui se concentre sur la fonction large de la voix, la vocalité se penche sur la manifestation d'une voix, sur son usage : tandis que l'oralité aborde la voix comme rapport général, la vocalité tente de la réfléchir dans un contexte particulier.

Ainsi, selon ces éléments que partage Zumthor, nous pouvons en déduire que si l'oralité aborde la voix comme forme et la questionne sur ses rapports avec le langage, la vocalité, elle, tente de réfléchir la voix comme objet, production sonore du corps. Comme nous pourrions le dire facilement en anglais : *orality is about speaking out loud, vocality is about voice*<sup>98</sup>. Laisser cette phrase en anglais nous permet de remarquer facilement que la voix n'est pas abordée de la même manière dans ces deux concepts. Avec l'oralité, la voix devient le moyen et la matière abordée pour réfléchir sur le langage (la forme) tandis qu'avec la vocalité, la voix devient l'élément central à réfléchir, sensible à son attachement à la corporéité (le fond). Gr

---

<sup>97</sup> Paul Zumthor. *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Québec : Les Éditions du Préambule, Coll. L'univers des discours, 1990, p.29-30.

<sup>98</sup> « L'oralité se définit comme le fait de parler à haute voix, la vocalité est à propos de la voix. »

De cette manière, l'oralité est un champ d'étude qui nous permet de réfléchir à ce qu'il en est de l'état oral d'un message. Articulé au message langagier comme à la parole, réfléchir l'oralité comme un « être-parlé » nous permet de mieux comprendre la portée et les modalités d'existence de la communication. Parler de l'oralité, c'est parler du contexte de la médiation d'un message par la voix. Avec la vocalité, il s'agit de réfléchir à ce qu'il en est de l'état vocal, de réfléchir la vocalité comme un « être-état » (être avec la voix – être par la voix). Entre ce qui est dit (projection) et entre ce qui est reçu (assimilé), se meut un matériau : la voix. Réfléchir la vocalité nous permet de travailler à mieux connaître cette matière, à mieux cerner le contenu inhérent à la voix, en toute différence ou autonomie du message qu'elle porte. Se pencher sur la vocalité nous permettrait, comme le proposait Zumthor, de nous rapprocher du corps, et ainsi du geste.

Si la voix porte le langage et si le message influence directement la manière dont la voix est produite, nous ne pouvons que consentir à l'idée que les deux s'influencent mutuellement. Cependant, même s'il était facile d'associer expressivité vocale et message langagier, séparer le message de la voix qui le porte — chose que nous pouvons faire avec la combinaison des concepts d'oralité et de vocalité — permet de décomposer le phénomène de la performance vocale et de décentraliser le sens du langage et l'étendre jusqu'à la voix et ses émissions sonores : suspension de la hiérarchie pour mieux comprendre ce que ces deux pôles ont à offrir pour une meilleure compréhension du monde oral-vocal.

## **L'écho du texte**

À la lumière du texte de Sarraute, prenant exemple sur l'importance de la voix dans la structure du texte, dans son déroulement et dans la possible réception du lecteur, il nous est possible de réaliser à quel point la voix s'impose dans l'œuvre. Avec plusieurs repères — tels que la construction du texte en dialogue, la ponctuation, les discussions sur ce qui est dit, parlé ou prononcé — le texte réussit à faire émerger la voix sans produire de réels sons. Comme si la voix, antérieure et préalable au texte, était contenue dans celui-ci : impossible de lui donner une forme sonore, le texte ne peut que léguer des fragments, des traces d'oralité. Ainsi, le texte

appelle à même la voix et c'est chez l'auditeur que celle-ci (bien qu'imaginaire et intériorisée) ressurgira.

En faisant référence à la manière dont le texte relègue au lecteur le soin de résoudre ce qui n'est pas dit, de compléter l'incomplet et de se rapprocher de l'origine perdue, on lui laisse la tâche de puiser en lui-même pour résoudre la pièce. Ainsi les points d'origine se complètent au fur et à mesure de l'implication et de l'attention qu'on peut y porter. Voir l'origine perdue présente dans les pièces de Sarraute comme une utopie nécessitant une quête dramatique et torturée, mais ô combien satisfaisante, lorsque retrouvée n'est pas la meilleure piste à suivre. N'oublions pas que les tropismes se manifestent dans des situations ambiguës, là où les certitudes ne sont pas présentes et qu'il est question de trouver un sens à ce qui se passe dans la pièce. Alors, il en va plutôt d'un travail de l'intérieur que la voix nous permet d'explorer. La voix, de ses inflexions, rythmes, timbres et soubresauts, imaginés par le lecteur, propose des pistes sur les mots qu'elle porte. Si Sarraute explore dans ses pièces les limites du langage, renouer avec une origine perdue nous permet de comprendre que cela n'est pas possible et que celle-ci s'expérimente plutôt dans une lutte incessante, dans l'utopie. Il faut voir en la recherche de l'origine la quête d'une voix. Si l'action s'inscrit dans la parole, la voix qui dit est la voix qui fait. Il s'agit d'un retour à la parole edificatrice, de mettre en action des mots qui ne sont plus prononcés. Comme H2 en parle au fil de la pièce :

... c'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... ce qu'on appelle ainsi...  
en parler seulement, évoquer ça... ça peut vous entraîner [...] personne ne l'ose...  
on n'en entend jamais parler...<sup>99</sup>

Ne jamais en entendre parler parce qu'essayer de dire est une tâche vaine? Si la matière présente dans les œuvres de Sarraute s'articule souvent autour de l'indicible, l'assimilation — ou pourrions-nous dire, la communion — possible du lecteur se fait dans l'expérience même des œuvres. La voix, étant capable de dire *plus* que les mots qu'elle porte, permet un détachement par rapport au langage et un accès à l'œuvre se rapprochant de ses mouvements profonds, les tropismes. Être capable de dépasser le caractère incomplet de la pièce, c'est être capable de l'élever et de se l'approprier pour l'associer à quelque chose de plus grand que soi

---

<sup>99</sup> Nathalie Sarraute. « Pour un oui ou pour un non », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1993, p.10.

et du même coup renouer avec elle. « Sarraute invente une voix d'avant la voix ou ce qu'on pourrait appeler, à sa suite, une "voix sous la voix".<sup>100</sup> » Enfin, si H1 et H2 évoquent l'existence de mondes des surfaces et des profondeurs, c'est aussi un indice sur la manière d'explorer les œuvres de Sarraute : se laisser immerger par le flot de paroles, explorer les profondeurs de ce qui ne se dit pas complètement et en extraire la sensation. « Nathalie Sarraute évoque souvent en ces termes le moment où elle décide de terminer un livre : elle s'arrête, dit-elle en subsistance, lorsqu'elle a l'impression de ne pas pouvoir aller plus loin...<sup>101</sup> »

## **3-2: De l'enregistrement**

### **3-2-1: L'écoute radiophonique**

L'écoute radiophonique est une écoute bien particulière dans la mesure où l'ouïe est le seul sens à rattacher l'auditeur à l'action donnée : l'expérience radiophonique passe exclusivement par le son, rien d'autre. Passer d'un texte à une émission radiophonique amène son lot de possibilités et oblige une nouvelle disposition de diffusion, tout comme de réception. Ainsi, l'attention que l'auditeur doit porter à l'émission sonore l'oblige à filtrer son champ auditif ou — si le contexte le permet et selon sa volonté d'immersion — de s'isoler dans un endroit silencieux. Cette disposition a pour effet d'inscrire la voix (ou la source sonore) comme unique lien, autorité face au dévoilement de ce qui est en onde.

Chaque bruit entendu devient un indice potentiel, chaque modulation de voix, une révélation. Il s'agit d'une quête de sens, d'un jeu complexe de décodage entre ce que l'on entend et ce que l'on peut comprendre. « L'auditeur écoute, dans le silence de soi, cette voix qui vient d'ailleurs ; il en laisse résonner les ondes, recueille leurs modifications, tout « raisonnablement » suspendues. Cette attention devient, le temps d'une écoute, son lieu, hors

---

<sup>100</sup> Joëlle Chambon. « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie*, No.3, Automne 2015, [En ligne] <http://skenographie.revues.org/1232>, p.96.

<sup>101</sup> Françoise Asso. *Nathalie Sarraute — Une écriture de l'effraction*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Écrivains, 1995, p.170.

langue, hors corps.<sup>102</sup> » Si d'un côté, l'écoute radiophonique permet une « sortie de corps » pour l'auditeur, la radio, quant à elle, a la particularité de s'introduire dans la pensée des gens. La voix médiatisée par le micro/haut-parleur permet de pénétrer la conscience de l'auditeur, sans intermédiaire de corps ou de représentations plastiques. Au fil de l'écoute, des perceptions se projettent à la base de l'imaginaire et c'est ainsi qu'il est possible d'assimiler l'émission sonore pour qu'elle fasse sens en nous. L'appropriation faite au fil de l'écoute radiophonique, entre la narration et la représentation, le reçu et le produit, le réel et l'imaginaire, permet de concevoir l'expérience de l'écoute comme étant un lieu de chantier où l'auditeur se laisse guider au fil des vocalisations, où l'oreille tente de se frayer un chemin pour trouver sens et à force d'attention, faire l'expérience d'une présence par une écoute privilégiée.

Cette écoute fait aussi office d'un témoignage, d'une révélation pour l'auditeur : comme si tout ce qu'il entendait lui était candidement dédié. « Auditory space is very different from visual space. We are always at the edge of visual space, looking in with the eye. But we are always at the centre of auditory space, listening out with the ears. Thus, visual awareness is not the same as aural awareness. Visual awareness faces forward. Aural awareness is centered.<sup>103</sup> » Quand l'œil doit ratisser au loin pour voir, l'oreille laisse entrer les ondes sonores pour entendre. Quand l'œil fractionne le paysage pour n'en percevoir qu'une partie, l'oreille le reçoit en entier. Ces différentes dynamiques offrent différents mécanismes de réception. Dans le contexte de la pièce radiophonique, l'auditeur doit faire la part des choses dans l'ensemble des bruits en mouvement, le tri de ce qu'il entend se fait en continu.

De plus, il faut mentionner que le souci de placer l'auditeur au centre de l'action est bien présent dans l'œuvre. En effet, tout au long de la pièce, nous avons accès à plusieurs voix, sur plusieurs plans pour bien comprendre ce qui se passe. Les voix sont toujours claires, articulées, projetées de manière à être bien reçues par l'auditeur. Ce statut privilégié que gagne

---

<sup>102</sup> Paul Zumthor. « Considération sur les valeurs de la voix », *Cahier de civilisation médiévale*, Vol.25, No.99, Poitiers : Centre d'Étude Supérieure en Études Médiévales, Juillet-décembre 1982, p.236.

<sup>103</sup> R. Murray Schaffer. « I've never seen a sound », *S : ON, Le son dans l'art contemporain canadien —Sound in Contemporary Canadian Art*, Montréal : Éditions Artextes, 2003, p. 68.



l'auditeur l'inscrit au cœur de l'action, sur la ligne de front, chargé de trouver un sens au travers de la multitude de sons.

Toujours en lien avec la notion d'écoute que nous avons préalablement vue, la voix radiophonique est l'élément fondamental de l'œuvre radiophonique. Sans voix, il n'y a aucune forme sonore porteuse du langage. Si l'auditeur dédie son oreille à la pièce, la voix elle, se fait centre d'attention, sujet d'autorité : tout ce qu'il y a, tout ce qui nous relie à l'expérience de l'œuvre, ce qui forme matière, c'est la voix. Le rapport implicite à la radio rend intime l'écoute des voix. Quand j'écoute la radio, c'est une voix qui me parle, à moi.

S'il est question d'avoir un lien intime avec l'auditeur, encore faut-il être capable de créer les circonstances pour avoir un minimum de consistance et stimuler une réception à son égard. Dans la même mesure où l'on se questionnerait sur l'impact d'un décor ou d'un paysage pour une photo, une toile ou une pièce de théâtre, il faut en faire de même pour le paysage sonore dans une pièce radiophonique. Créer des conditions optimales afin d'offrir une atmosphère qui aura l'effet voulu : composition sonore, paysage sonore. Comme *Pour un oui ou pour un non* nous le propose, construire un lien de complicité avec l'auditeur peut se faire sur plusieurs plans. Le premier que nous pouvons observer se résume par le scénario en soi, où les deux amis se retrouvent et se confient des souvenirs et sentiments. Le sujet même de leur discussion place l'auditeur dans une position intime, privilégiée, au cœur de quelque chose auquel il serait peu probable d'assister hors de la fiction.

Dans un deuxième temps, il faut aussi souligner la place qu'occupe le silence dans l'œuvre. En effet, le silence est un élément qui ne s'inscrit non pas seulement en complément des sons émis, mais aussi comme un espace à investir ; tant pour les personnages, que pour l'auditeur. Le silence suggère un intérieur, une profondeur, un lieu d'autoréflexion : espace isolé pour faire peser le temps, le silence permet d'actualiser la pensée et de projeter une suite.

Dans la pièce, même les bruits diégétiques (mouvement de porte, musique, chants d'oiseaux, etc.) viennent appuyer la fonction du silence comme espace isolé et secret. De fait, ces bruits confirment, ils nous font comprendre que nous sommes dans un espace clos. Ce rôle très paradoxal tenu par ces bruits endosse le silence puisqu'il nous rappelle de manière concrète au lieu de la conversation : nous transportant auprès des protagonistes, nous

remarquons de ce fait qu'ils ne parlent pas. Les bruits se perdent dans la porosité du silence, et lui, engouffre tout. Le silence est l'espace qui est recherché et ces différents bruits sont produits pour rappeler que nous sommes loin de possibles distractions, de repères ou de sorties faciles. C'est dans ce non-lieu bien singulier que les voix réussissent à résonner en nous et à provoquer des tropismes. Le silence crée un non-lieu, qui permet à l'auditeur d'ouvrir, dans cet espace radiophonique, entre lui et la source sonore, un couloir vers sa conscience. L'auditeur n'est ni complètement dans l'œuvre, ni dans le monde réel qui l'entoure. Il est quelque part entre les deux, traversé par des voix qui ne viennent pas de lui, mais viennent à lui. Développer une écoute radiophonique, c'est se mettre dans une disposition de réception tout comme de projection, les oreilles permettant une sortie du corps, de se projeter dans un ailleurs, de se lier à un espace qui même si hors de soi reste intérieur.

Sarraute gardera toujours en tête ce souci du silence comme de la voix dans ses œuvres. Dès sa première pièce radiophonique (*Le Silence*), elle sera très critique quant à la question de la prosodie, l'importance du choix de la voix, de la manière de la travailler, de la faire sonner en ondes via le studio d'enregistrement. Sur la manière de réciter ses textes, elle insistera toujours sur l'importance d'avoir une intonation la plus neutre possible qui resterait naturelle. Elle ira même jusqu'à faire des choix quant aux genres des voix dans ses pièces, en optant pour une présence égale entre hommes et femmes<sup>104</sup> afin de ne pas attirer l'attention sur la question des genres, mais plutôt sur l'interaction des voix, l'impact d'une multitude de vocalises et d'un élargissement des sources d'expressivité vocale.

En plus de la question de la distribution des voix, Sarraute est bien consciente du médium radiophonique et sait que le passage de l'œuvre du texte à la radio, de l'écrit à la parole, implique plus qu'une simple mise en voix. La voix radiophonique n'étant pas la voix naturelle, il faut comprendre qu'en plus de cette dernière, se rajoute un travail d'enregistrement en studio. Lors d'un entretien de groupe à la radio, Sarraute explique :

Je vais encore répéter, en demandant à ce qu'on fasse attention à ce que ma voix ne sonne pas nasillarde, parce qu'elle a tendance à l'être. Qu'elle soit pas comme

---

<sup>104</sup> Carrie C. Landfried. « Voicing the Prevocal : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama », *Cultural Critique*, No. 91, Minnesota : University of Minnesota Press, Automne 2015, p.108.

dans le « Divorce à l'italienne ». Quand je l'avais écouté, j'ai dit « tiens, je reconnais ma voix <sup>105</sup>»

Coupée du visuel et reproduite de manière mécanisée, la voix est plus malléable<sup>106</sup> et s'inscrit dans un paysage sonore qui l'est tout autant. Et c'est justement par la malléabilité du média de la radio que les pièces de Sarraute seront si importantes dans le développement des tropismes dans l'œuvre. Bref, une voix radiophonique se devra d'être une voix consciente de sa présence : consciente du message à porter, du dialogue qu'elle engendre, de l'espace qu'elle crée, de la question du travail technique en studio et de la diffusion massive sur les ondes.

Cette importance qu'a la voix pour bien rendre une situation est une démarche consciente et voulue par Sarraute. En effet, celle-ci accorde une importance privilégiée à la voix pour porter un texte. Elle-même lit à haute voix tous les textes qu'elle compose, ce qui lui permet de comprendre et de trancher à savoir si son texte est bien écrit. Bref, l'écoute de la voix pour Sarraute est fondamentale à la pleine compréhension de ses œuvres. Cette écoute, il faut la reléguer à l'importance du dialogue, du rapport entre la disposition d'écoute de l'auditeur et de la projection vocale de l'orateur. Les œuvres de Sarraute sont profondément relationnelles : d'abord parce que toutes les actions dans ses pièces se trouvent dans le dialogue, ensuite parce qu'elles appellent à une grande implication de la part de l'auditeur. En se jouant dans les rouages du langage oral même, chaque modulation de voix doit être prise avec toute la profondeur (tout comme le laisser-aller et le relâchement) que l'écoute permet, avec la force potentielle de provoquer chez la personne qui écoute, un tropisme, entre le non-dit et le trop-dit, et de provoquer une brèche dans la communication, une brèche entre ce que l'on sait et ce que l'on ne peut pas vraiment expliquer.

---

<sup>105</sup> Cité de Nathalie Sarraute dans : *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 3 min 10 s.

<sup>106</sup> Malléable dans la mesure où les sons qui passent par un processus d'enregistrement et de montage peuvent être modifiés avant d'être mis en ondes.

### 3-2-2: Analyse écoutée

Pour faire l'étude d'une pièce radiophonique, il faut prendre l'objet tel qu'il est et l'aborder dans ce qu'il a de mieux à nous transmettre : du contenu sonore. Ainsi donc, l'analyse se penchera sur les différentes manifestations sonores afin d'en faire ressortir leurs spécificités. Cependant, comme la pièce radiophonique s'étend sur 53 minutes et 15 secondes d'enregistrement, faire une analyse de l'œuvre dans son ensemble relèverait d'une tâche énorme et résulterait soit en une masse vertigineuse d'informations soit en un constat trop général pour être réellement déterminant et efficace. Dans un contexte comme celui-ci, il s'avère judicieux de faire usage de la microécoute, c'est-à-dire d'analyser l'œuvre au travers de passages significatifs, dûment choisis.

#### **Sélection de trois extraits pour une « micro-écoute »<sup>107</sup> :**

1. « C'est bien... ça » : 17 min — 18 min 15 s (extrait de 1 min 15 s)
2. Conversation avec les voisins : 28 min 27 s – 29 min 16 s (extrait de 49 sec)
3. Confrontation entre H1 et H2 : 43 min 30 s – 45 min 39 s (extrait de 2 min 9 s)

Les trois extraits sélectionnés nous permettront de mieux comprendre la place qu'occupe le jeu de voix dans la pièce de Sarraute et le potentiel expressif qui peut s'en dégager. En abordant ces extraits dans un contexte de vocalité — contexte où nous nous intéressons à la portée sonore de la voix, des rapports entretenus avec le corps et le geste — nous pourrions nous pencher principalement sur l'expressivité des voix et sur l'expérience que peut en faire l'auditeur lors de son écoute.

En se détachant d'une analyse simplement textuelle pour se concentrer sur la matière sonore de l'enregistrement, il est possible d'incorporer des éléments non-langagiers tels que le cri, le silence, la respiration, le rire, ainsi que diverses onomatopées, interjections ou toute autre émission vocale. Tous ces éléments, joints au rythme, au timbre de la voix et aux différents modes d'articulation, viennent concrétiser et rendre plus manifeste la performance

---

<sup>107</sup> Voir « Annexe 4 : Schéma de la pièce et des extraits choisis ».

De plus, pour faciliter l'écoute des enregistrements sonores par rapport à leur notation dans le texte, les passages que j'indiquerai feront référence à l'extrait sélectionné et pré-coupé pour la micro-écoute, et non à l'ensemble de l'enregistrement. Pour écouter les extraits choisis, voir dans l'annexe pour le disque compact.

vocale comme phénomène, c'est-à-dire, comme un alliage d'éléments sonores construisant un sens ici et maintenant pour l'auditeur qui écoute. Bien que le langage soit porteur de sens en lui-même, les éléments sonores présents dans la pièce radiophonique permettent une réception de l'œuvre beaucoup plus sentie, car ils s'inscrivent dans une performance vocale — un espace-temps où quelqu'un parle et où quelqu'un l'écoute. Il sera question pour nous d'écouter et de concevoir ces différents éléments comme étant des indices, qui lorsque décodés, nous permettent de les inscrire dans une résolution potentielle de l'œuvre pour l'auditeur.

### **Extrait 1: « C'est bien...ça » : 17 min – 18 min 15<sup>108</sup>**

Le premier extrait sur lequel nous travaillerons est un des moments importants au début de la pièce, moment où au fil de leur conversation, on comprend qu'une tension s'installe entre les deux hommes.

Ce passage est significatif dans la mesure où il nous permet d'observer une mise en place autant dans l'enregistrement même que dans la performance vocale émise par les acteurs. En effet, le travail de mixage qui est fait démontre bien un souci de nuance et une volonté de donner à la voix force et caractère dans l'avancement de la pièce. De plus, cet extrait nous laisse entendre que la voix exprime d'elle-même des sentiments et des sensations que le texte ne peut pas toujours transmettre à lui seul. L'absence soutenue<sup>109</sup> de didascalies dans le texte, lorsque comparé à l'enregistrement, nous laisse voir le potentiel expressif offert par l'enregistrement, qu'il s'agisse de rires<sup>110</sup>, de soupirs<sup>111</sup>, de respirations, de micro-silences ou du rythme même de la discussion. Ce que l'on peut sous-entendre dans le texte, les voix nous le confirment dans l'enregistrement.

---

<sup>108</sup> Voir « Annexe 5 : Schéma de l'extrait 1 ».

<sup>109</sup> Bien que le texte contienne onze didascalies, ces indices sont bien peu comparés à la précision sonore que procure l'enregistrement.

<sup>110</sup> Extrait 1, « Pour un oui ou pour un non », Pièce radiophonique, avec Jean Leuvrais, Laurent Terzieff, Danièle Girard et Jean-Claude Jay, *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 30 sec, 43 sec et 58 sec.

<sup>111</sup> *Ibid*, 52 sec et 58 sec.

Dès les premières secondes d'écoute, on remarque que l'enregistrement est en stéréo et que celui-ci se sépare en deux canaux (gauche-droite). Cette séparation devient encore plus évidente quand on constate que les voix des deux hommes sont distribuées chacune dans un des canaux : côté gauche pour H1 et côté droit pour H2.

Plutôt que d'avoir distribué les voix de manière égale des deux côtés, le travail de mixage signale une différence, construit un environnement sonore et établit une opposition entre les deux hommes. Se déployant particulièrement bien avec un casque d'écoute, cet effet sonore place l'auditeur au sein de la discussion même, l'inscrit dans un espace où celui-ci est en constant débalancement : porté à mettre son attention d'un bord, puis de l'autre, il doit sans cesse se repositionner, comme placé au centre d'une dispute qui ne le concerne pas. La position de l'auditeur devient ainsi une position de choix, car placé au centre de la discussion, l'auditeur interfère avec ce qui se dit et reçoit de façon beaucoup plus directe et sensible les tensions entre les deux hommes : écoute privilégiée, témoin privilégié.

Cependant, il faut prendre le temps de rappeler que le casque d'écoute n'était pas le dispositif d'écoute de l'auditeur à l'époque de la diffusion de l'œuvre. Il s'agissait plutôt d'une écoute — entre l'oreille et le haut-parleur — assez distanciée du récepteur radio (transistor) : allait d'une écoute dans une pièce à l'intérieur ou dans la voiture, où les haut-parleurs mis en stéréo étaient placés trop proches l'un de l'autre pour qu'on puisse entendre clairement une différence de l'un à l'autre. Suivant cette idée, même si le casque d'écoute permet une mise en relief particulière, nous ne pouvons considérer cette particularité comme une volonté esthétique ou un procédé concret choisi par la direction et dédié à l'auditeur. Si cette technique avait pu être entendue dans le studio d'enregistrement, nous ne pouvons conclure que ce procédé a pu être entendu ou même considéré par les auditeurs habituels de l'époque.

À 17 sec, la voix de H1 est mixée des deux côtés, de manière centrale. Toutefois, au fil du temps, on sent qu'un mouvement s'opère et que l'oreille s'habitue à la voix de ce dernier. Vers 1 min, lorsqu'il dit « c'est bien ça », il se fait rapidement couper par H2, d'une voix forte et certaine retentissant du côté opposé. L'oreille, cherchant l'équilibre et ayant fini par s'habituer aux émissions sonores de H1, se voit retournée d'un coup sec : ce jeu de débalancement et de synchronisation de la discussion indique que quelque chose est en train de se passer, avertissement qu'il faut porter une oreille attentive à tous les détails présents dans

les voix de la pièce. Dans ce contexte, l'expérience artistique de l'auditeur est entre ses mains : en même temps, le dynamisme des voix en mouvement à travers les canaux est travaillé et mis en forme de manière à proposer à l'auditeur qu'il est au centre, au front des agissements et des variations sonores de la pièce.

En plus du travail de mixage, le travail des voix des deux protagonistes vient aussi mettre en scène une idée de face à face, d'affrontement. Parlant du fait que H2 est jugé comme étant une personne qui rompt « pour un oui ou pour un non », H1 relate qu'il a déjà été averti par rapport à cela<sup>112</sup>. La manière dont il parle laisse voir une grande charge négative par rapport à ce qu'il pense de son ami. Le débit de voix est lent et saccadé, les mots sont regroupés en petits nombres et entrecoupés de courts silences. La manière qu'a H1 de s'arrêter de parler, pour prendre une pause et respirer, lui donne un air certain, capable de raconter à sa manière l'essentiel d'une conversation passée. Lorsqu'il prononce les mots « amical » et « affectueux »<sup>113</sup>, en les étirant, avec une voix assez haute, on comprend qu'il est question ici de mettre ces mots en relief, de faire peser leur poids et de les ériger pour remplir les oreilles de l'auditeur : isolés des autres mots, ils occupent toute la place dans le champ auditif, pénètrent et résonnent aisément. Dans le contexte précis de la discussion des deux amis, ces deux mots peuvent être entendus comme des indices, ou peut-être même comme appâts. Par la suite, H1 continue en riant, en disant « Paf »<sup>114</sup>. « Paf », explosion retentissante, retournement de situation, constatation des dégâts et des débris. Avec cette interjection, H1 tente de suggérer qu'il a été piégé. « Paf! » comme le bruit d'un mécanisme mis en marche : il s'est fait avoir, victime d'une situation injuste et inexplicable, le moment où son ami coupe les ponts avec lui. Vers 42 sec, un second rire mi-soupiré, mi-pouffé, annonce un moment intense et tendu à venir : la voix de H1 se fera plus pesante que douce, plus incisive que suggestive, plus provocante que réparatrice. En prenant compte de l'intonation et du caractère expressif de sa voix, H1 donne des indices sur ce qu'il pense de H2.

Si la tension est palpable entre eux deux, c'est parce que H1 donne l'impression de s'être fait berner par son ami. La séquence où il prononce « c'est bien ça » en se reprenant

---

<sup>112</sup> *Ibid*, 19-56 sec.

<sup>113</sup> *Ibid*, 30-31 sec.

<sup>114</sup> *Ibid*, 32-33 sec.

pour le dire selon le bon souvenir de H2 est un bel exemple où la voix nous guide sur ce qui se passe précisément. Désir de vengeance de la part de H1? En se reprenant lui-même sur sa prosodie, H1 laisse paraître — que cela soit conscient ou non — une part d’insensibilité et de mépris à l’égard de H2. En d’autres termes, on pourrait interpréter ce moment comme une façon de ridiculiser et de délégitimer H2 : H1 ne reconnaît ni les sentiments de son ami ni sa décision comme étant valables. Dans le jeu de pouvoir qui se joue entre ces deux hommes, H1 refuse de reconnaître, de mettre au jour tout comme de mettre en mots, c’est pourquoi la charge expressive est si grande lorsqu’il répète pour la dernière fois « c’est bien ça ».

Suivant ce commentaire, H2 répondra d’un coup sec et distinct, « Oui. De cette façon... tout à fait ainsi...<sup>115</sup> ». Comme récidive à l’expressivité dans la voix de H1, H2 décompose ses paroles, sa manière de dire et d’étirer les mots. Si la raison de la rupture des deux amis était basée sur un malaise ressenti par rapport au non-dit et à tout ce qui peut se communiquer par la voix, la situation reste encore ici problématique. Si peu de temps après, ce dernier avoue avec un certain contentement, « Ah oui, je t’entends, je te revois<sup>116</sup> », c’est parce qu’il sait que rien n’a changé, que les dynamiques sociales et vocales qu’il entretenait avec H1 sont toujours bien présentes. On pourrait tout aussi bien dire que la certitude et le contentement qui étaient palpables dans l’intonation de H2 s’interprètent comme le sentiment d’avoir bien fait, confirmant et validant ce qu’il avait ressenti auparavant.

Ainsi, la charge émotionnelle que l’on peut ressentir en parlant à d’autres personnes n’est pas toujours intrinsèque aux mots utilisés, il en va de la manière dont ils sont dits. Dans ce présent contexte, il nous a été possible de voir que ce ne sont pas les mots qui dans leur absolu rendent la sensation manifeste, mais la voix qui les porte. Même si les deux hommes ne voulaient pas se dire le fond de leur pensée, ils l’ont tout de même fait, malgré eux, via l’expressivité de leur voix et le travail de mixage.

---

<sup>115</sup> *Ibid*, 1 min.

<sup>116</sup> *Ibid*, 1 min 6 s.



## Extrait 2: Conversation avec les voisins : 28 min 27 – 29 min 16<sup>117</sup>

Le deuxième extrait choisi est la séquence finale avec les voisins. Cet extrait est important dans la mesure où il nous permet de comprendre le rôle qu'ont les voisins dans la pièce et les divers procédés qui ont été mis en place pour consolider cette idée.

H2, dans sa dernière tentative pour expliquer le différend qu'il eut avec son ami, fait usage de nombreux procédés vocaux tels que l'interjection, un rythme de paroles saccadé, l'usage du silence ainsi que l'usage d'une voix craquée (*vocal fry*)<sup>118</sup>. Tout d'abord, H2 raconte sur un mode métaphorique ce qui s'est passé avec H1 dans leur discussion. Cependant, vers la 5e seconde — marqué par la courte interjection « ahon » — H2 change de voix, arbore le discours de H1, l'imitant et relatant ce qu'il lui avait dit. La manière dont il parlera est très importante puisqu'elle lui permettra de reproduire en toute liberté et en connaissance de cause ce souvenir. À ce moment, il lui est possible de recréer en toute subjectivité la même discussion qu'il eut, en prenant soin de bien laisser émerger toutes les tensions portées par la voix. Dans l'optique d'une mise en abyme, H2 tente de faire ressentir aux autres ce qu'il a ressenti lui-même. Il est possible pour l'auditeur (tout comme les voisins et H1) de se transposer à la place d'H2 à ce moment et de le vivre également. Nous ne sommes pas dans une narration qui cherche à dire littéralement ou à proposer une vision réaliste de ce qui s'est passé : il s'agit plutôt d'une tentative de provoquer les voisins (et l'auditeur) pour les amener à ressentir les affects similaires à la situation d'origine.

Au fil de ce discours, le rythme est lent et saccadé, entrecoupé de silences soutenus, donnant comme une impression de vertige. La voix et les silences font pression, mettent en importance, gonflent, exagèrent et donnent des impressions d'interrogatoire. Le léger usage que fait H2 d'une voix craquée durant les trente premières secondes de l'extrait — notamment avec le mot « fier »<sup>119</sup> — suggère qu'il ne faut pas prendre ce qui est dit au sérieux : le simple

---

<sup>117</sup> Voir « Annexe 5 : Schéma de l'extrait 2 ».

<sup>118</sup> Extrait 2, « Pour un oui ou pour un non », Pièce radiophonique, avec Jean Leuvrais, Laurent Terzieff, Danièle Girard et Jean-Claude Jay, *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 1-37 sec.

<sup>119</sup> *Ibid*, 23 sec.

fait de les dire ainsi impose leur remise en question. Vers 36 sec, H2 dit à deux reprises « c'est bien ça », toujours avec les étirements significatifs qu'on leur associe dans l'œuvre. Ces trois mots, qui reviennent à plusieurs reprises dans la pièce, prennent la forme d'un leitmotiv, symptôme ultime des rapports de pouvoir entre les deux hommes. Cette formule, qui s'apparente à un point de repère, est un moyen facile et efficace pour ramener l'auditeur à un mode d'écoute spécifique : il en va d'un rappel pour se concentrer sur ce qui se passe dans la voix, sous les mots.

Penchons-nous aussi sur la question des voisins et de leur mise en voix dans la pièce. À la demande de H2, un peu découragé, lorsqu'il leur demande « Oh, mais... qu'est-ce que vous pouvez comprendre?<sup>120</sup> », les voisins ne font que présenter de pauvres excuses fuyantes, entrecoupées de soupirs. Chaque mot qui sort de leur bouche est dit dans le but de pouvoir se détacher de la situation, se défiler pour ne plus rien à voir avec ça. Leur réticence à aller en profondeur dans la discussion — en plus d'être un positionnement en soi — est aussi une manière pour eux de montrer qu'ils n'ont rien à dire par rapport à cela. Venant de l'extérieur, ayant été amenés là sans avoir choisi de prendre part à cette conversation, les voisins ne reconnaissent pas les (en)jeux internes (ou disons sous-jacent) au langage : bref, ils ne veulent pas aller dans ces eaux-là et y participer. Leur économie des mots devient aussi l'économie de leur voix et de tout ce qu'ils pourraient dire malgré eux.

Bien que l'extrait choisi ne recoupe que la fin de leur visite dans la pièce, à plusieurs moments, il arrive aux voisins de parler en même temps. Dans l'idée des personnages de groupe, ceux-ci allient leur voix pour ne former qu'un seul discours par rapport aux autres personnages de la pièce. Le fait de les entendre parler quelquefois en même temps, d'entendre leurs paroles s'enjamber ou se compléter mutuellement, allant même jusqu'à former à eux deux des phrases complètes, donne l'impression qu'une seule entité converse. Bien que ce que leurs discours se complètent, l'empilement de leur voix nous pousse à les entendre comme étant une combinaison polyphonique de voix. À partir de 1 min 6 s, on peut les remarquer faire voix commune, où ils additionnent leur voix pour arborer le même discours, laissant toutefois place à une hétérogénéité bien conservée, et cela, jusqu'à leur sortie de pièce<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> *Ibid*, 47 s.

<sup>121</sup> *Ibid*, 1 min 20 s.

En plus de la dynamique vocale entre les voisins, un autre élément intéressant à analyser est le moment où ceux-ci se mettent à chuchoter avec H1 à propos de H2<sup>122</sup>. Intuitivement, on serait porté à croire que le chuchotement — étant une technique vocale visant à réduire en intensité l'émission de sa voix — est utilisé lorsqu'une personne veut communiquer quelque chose de façon discrète, intime et réservée. Ce timbre de voix, très soufflé et feutré, est normalement utilisé dans un contexte où l'on veut restreindre au maximum sa portée vocale pour ne pas trop brusquer l'environnement sonore nous entourant, pour communiquer autour de soi dans un cercle assez serré ou pour communiquer exclusivement à quelqu'un dans un moment intime.

Cependant, dans l'enregistrement, l'usage du chuchotement est fait selon une tout autre idée. En effet, bien que l'on puisse penser que le fait de chuchoter restreint notre portée vocale et diminue l'impression de clarté dans la prononciation, les voix dans la pièce sont limpides, bien articulées, amenant l'auditeur à comprendre tout ce qui est dit sans aucune difficulté. Vers 1 min 11 s, on remarque même que le niveau sonore des voix est augmenté, pour finalement laisser les voix se déployer à travers tout l'espace sonore. Ce travail de mixage a comme effet très ironique de transformer ces chuchotements discrets en discussion centrale. Cette manière de faire crée une illusion d'isolement de H2 par rapport à la conversation, qui bien évidemment, le concerne directement. Mettre ces chuchotements à l'avant-plan donne l'impression que H2 entendrait lui aussi, au même titre que l'auditeur, ce qui est dit. Soustrait et exclu de la conversation avec sans aucun artifice pour le cacher, la situation prend des airs de jugement et enfonce H2 dans une situation plutôt humiliante. En disant de lui qu'il « a l'air si agité<sup>123</sup> », les voisins tentent d'isoler H2 et de proposer qu'il soit dans une phase de folie, loin du monde normal et incapable de raisonner convenablement. Allant du chuchotement bruyant à H2 mis de côté et complètement effacé du paysage, il se crée un paradoxe de l'ailleurs, qui peu de temps après le départ des voisins, dans le long silence<sup>124</sup>, nous donne une impression de solitude, de vide, de néant. Sommes-nous dans un non-lieu? Que se passe-t-il? Où est H2?

---

<sup>122</sup> *Ibid*, 1 min 2 s.

<sup>123</sup> *Ibid*, 1 min 10 s.

<sup>124</sup> *Ibid*, 1 min 20 s à 1 min 31 s.

Après les 11 secondes de silence, une musique étouffée se fait entendre et ramène notre attention sur la pièce. Le claquement de porte<sup>125</sup> nous rappelle à la réalité, dans le domicile de H2. Indices qui nous révèlent ce qui se passe : H1 va reconduire les voisins et ceux-ci par la suite font jouer de la musique classique chez eux. Suite à ce drôle d'entretien, la première chose qu'ils auraient faite en arrivant aurait été de se changer les idées et de mettre une musique de fond pour masquer tout autre bruit ou parole futurs. La mélodie très connue de la sérénade de Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, rattache à un désir de légèreté et de calme, qui de plus, dans un imaginaire mondain, réfère à tout ce qu'il y a de plus convenu. Le coup de porte, en plus de raccrocher le lecteur à la pièce, annonce de manière symbolique la fermeture de la pièce sur le monde extérieur : les voisins ont pu s'évader, penser à autre chose pour rester dans la légèreté, mais ce n'est plus possible, ni pour les deux hommes ni pour l'auditeur.

Ce passage qu'il nous est possible d'entendre dans la pièce radiophonique est presque absent dans la version écrite de l'œuvre. À la fin de leur conversation, les seules didascalies présentent dans le texte sont « H3 et F. sortent. Long silence<sup>126</sup>. » En comparant cette même situation dans ces deux différents médias, force est de constater que la version radiophonique est beaucoup plus prenante et expressive que la version écrite. Si à l'écrit, il est question de mettre en image la fuite des voisins — par le terme « sortent » — et le malaise ambiant de cette rencontre — par un « Long silence » —, l'adaptation radiophonique décide d'aller plus loin et de proposer dans la mise en scène sonore l'isolement de H2. En nous donnant des indices sur le fait qu'il est seul dans la pièce (puisque H1 est allé reconduire les voisins), le silence ambiant prend un tout autre sens. Contrairement au texte — où il est proposé que le silence est partagé par les deux hommes —, la version radiophonique tente de faire voir que H1 est pris en main, en état d'isolement, où on tâche d'éloigner les gens qu'il pourrait incommoder. Il faut aussi ajouter qu'en réponse au silence de H1 seul dans la pièce, les voisins décident de mettre de la musique dans la leur : funeste confirmation du malaise, du refus, du désir pressant d'enterrer leur conversation et d'oublier ce qui vient de se passer.

---

<sup>125</sup> *Ibid*, 1 min 40 s

<sup>126</sup> Nathalie Sarraute. « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1505.

Cette différence entre les versions écrite et radiophonique pose de manière claire le rapport et l'expérience différents que l'on peut avoir de chacun d'entre eux. Dans la pièce radiophonique, la tension est articulée vers H2 seul, tandis que dans le texte l'importance du malaise est canalisée entre H1 et H2, de manière floue et diffuse. Si nous n'avons pas autant de détails dans le texte que dans la pièce radiophonique, c'est parce que le malaise n'est pas proposé dans les mots : il l'est dans la prosodie des personnages, les bruits, la musique et le silence. Puisqu'il n'a pas besoin d'être expliqué et d'être mis à l'écrit, il passe simplement : il ne fait qu'être entendu. Sachant que cette matière sonore ne peut se transmettre que de façon très partielle à l'écrit, Sarraute s'est contentée de nommer le silence, sans rien de plus.

La mise en mots écrits ne permet pas le même genre de développement qu'il pourrait y avoir dans la communication orale. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'à la suite que ce silence, la prosodie « doucement »<sup>127</sup> sera inscrite aux paroles de H1 suivant le départ des voisins. Cette douceur quoique considérée à l'écrit ne l'est pas dans la mise en scène radiophonique. L'écrit ne donne pas les mêmes résultats expressifs que l'oral et c'est pour cela que Sarraute ne construira pas ses textes de la même manière.

### **Extrait 3: Confrontation entre H1 et H2 : 43 min 30 – 45 min 30**

Le troisième extrait que nous analyserons se déroule après que H1 a regardé par la fenêtre. Cet instant est bien important dans la pièce et est la confirmation d'un constat entre les deux hommes : qu'ils appartiennent à deux camps distincts qui mènent un combat sans merci. Ce passage nous sera utile, car il nous permettra de comprendre comment la voix peut nous indiquer cette impression de confrontation et d'opposition entre eux deux.

Irrité par les paroles que son ami lui adressa, H1 commence à discuter, par bribes, et finit par laisser sortir brusquement des mots, « poétique » et « poésie »<sup>128</sup>. Ces mots prenant

---

<sup>127</sup> *Ibid*, p.1505.

<sup>128</sup> Extrait 3, « Pour un oui ou pour un non », Pièce radiophonique, avec Jean Leuvrais, Laurent Terzieff, Danièle Girard et Jean-Claude Jay, *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 11 sec et 13 sec.

l'allure de coups lancés frappent et annoncent l'altercation à venir. La réponse de H2 à ces mots-coups, un « mon diiiieu<sup>129</sup> » étiré indique que quelque chose est en train de se tendre et de gonfler en lui. Il continue, « comme d'un seul coup tout resurgit<sup>130</sup> » et le ton et le rythme de la voix gagnent en confiance, en vitesse et en force. Un balancement est en train de se faire, H2 va à la charge. Au fur et à mesure qu'il parle, H1 tente de répondre, mais ne comprend pas ce qui se passe : ses interventions à 40 sec et 53 sec laissent sonner une voix interrogative, déviant naïvement entre les paroles de H2. Un silence remplace un mot impossible à dire pour H2<sup>131</sup> et H1 reprend le contrôle sur la conversation.

Dans un contexte purement sonore, rester en silence donne logiquement la chance aux autres de prendre la parole. Dans une optique de conflit, prendre la place devient une tâche capitale, non seulement pour s'inscrire par rapport à l'autre, mais aussi pour tenter d'être reconnu et compris par les auditeurs. H2 utilisera un moyen particulier afin d'occuper l'espace sonore, et ce, en étirant des sons pour maximiser sa présence et sa force de frappe dans la discussion. Il le fera à deux reprises dans l'extrait : vers 15 sec (avec « mon dieu ») et 1 min 31 s (« voilà »). Il faut comprendre que dans cette situation, le choix du mot à étirer importe peu : pourvu qu'il soit capable de mettre en suspens et de laisser présager une suite. S'il est question pour H2 de prendre la parole et de réagir rapidement à H1, remplir l'espace sonore lui donne une longueur d'avance sur son adversaire. Car le temps qu'il prendra pour étirer ce mot est le moment qu'il aura pour se distancier de la situation et avoir une vue d'ensemble plus grande de celle-ci, et de réfléchir à ce qu'il dira par la suite. En utilisant cette technique, il parle déjà sans n'avoir rien dit encore.

En ce qui concerne H1, celui-ci fera usage d'une autre technique pour avoir la parole : le rire. Utilisé à deux reprises vers 1 min 24 s et 2 min 3 s, le rire aura pour rôle de faire valoir et de donner une impression d'authenticité à ce qu'il cherche à avancer. Dans ce processus de prise de parole, le rire ne vient pas aux premiers abords pour amorcer (comme le ferait le mot étiré avec H2), mais il vient juste après, dans le but de projeter et de donner un rythme d'aller,

---

<sup>129</sup> *Ibid*, 15 sec.

<sup>130</sup> *Ibid*, 18 sec.

<sup>131</sup> *Ibid*, 1 min.

comme le ferait un catalyseur. Dès le moment où H1 prend la parole et est sur le point de révéler son idée, le rire se fait sentir : coup d'éclat dans la conversation, moment de dégradation pour permettre l'expression d'un aveu. C'est d'ailleurs pour cela que H1 rit, parce qu'il n'aurait jamais imaginé penser à cela ou même pouvoir penser se retrouver dans cette situation précise.

Pour rajouter au comble de la situation, il est à mentionner que tout au long de l'extrait, les deux hommes discutent de leur manière de se parler mutuellement. Paradoxe particulier qu'est de discuter de ce qui n'est pas dit dans les mots, mais plutôt dans la manière de les dire. En faisant remarquer que l'écriture de Sarraute crée une intrigue sans action, ce qui importe dans l'œuvre, c'est de comprendre ce qui se passe entre les personnages, et ce dans les rouages du langage avec lequel ils communiquent. Dénués d'une subjectivité manifeste (descriptions physiques, passé précis, informations socio-culturelles, etc.), la seule chose mise à l'avant sont les interactions qu'ils entretiennent directement dans l'œuvre. De plus, comme nous pouvons l'observer dans la pièce, même si les mots signifient quelque chose a priori, lorsqu'ils sont mis en voix, il se crée une distorsion où quelque chose d'autre est dit. Irritation, susceptibilité, sensibilité : le sens strict des mots est mis en suspens pour laisser passer une autre forme de langage, quelque chose de plus profond, plus expressif, plus pur. Cependant, comme la scène des voisins le montre dans la pièce, le monde convenu ne laisse pas de place à cette autre manière de communiquer et le refuse.

Là où ce langage étend son pouvoir, se dressent les notions apprises, les dénominations, les définitions, les catégories de la psychologie, de la sociologie, de la morale. Il assèche, durcit, sépare ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi il ne cesse de gagner.

À peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre — son ordre — saute sur elle et l'écrase.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Nathalie Sarraute. « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1704.

Suivant cette idée, ceci nous rappelle qu'il faut comprendre que dans l'œuvre, le parler devient un faire-parler, une action en soi, qui à la manière d'un mouvement est perpétué pour des raisons précises — de manière consciente ou non — en cherchant à avoir des répercussions réelles sur les personnages. Les tensions dans le langage que Sarraute souligne sont en quelque sorte mises en scène par les différents personnages de la pièce. Discuter de ce qui n'est pas dit, mettre au centre les spécificités du langage qui sont très souvent latentes, voire marginales, voilà le chantier de travail fait dans l'œuvre de Sarraute : la recherche d'une communication plus libre, une mise en abyme de la communicabilité.

## **Conclusion**

À la lumière de ce que nous avons pu observer dans ces trois extraits, nombreux sont les éléments qui ont été mis en place pour faire valoir la portée de la voix, tout comme le travail du son dans un contexte radiophonique. En effet, le travail de mixage, l'introduction de musique et de bruits diégétiques dans la pièce ont pour objectif d'occuper le paysage sonore, mais surtout de soutenir, de mettre en valeur et de rendre manifeste la vocalité, c'est-à-dire, le caractère profondément poétique de la voix et de son état par rapport au corps. Car la voix, étant son seul émissaire dans un monde sonore, nous rapproche du geste, et de ce fait même, de la performance.

Dans le caractère typique à l'oralité, les sons ne deviennent non seulement le reflet de ce qui se passe, mais les mécanismes de productions de ces choses mêmes. Si la parole est action, c'est qu'il en va d'une dynamique performative de la voix même. Suivant cette idée, la voix radiophonique se doit d'être une voix consciente de sa présence et de sa portée extralangagière : avec l'aide du travail d'enregistrement en studio celle-ci doit être capable de projeter l'auditeur dans un ailleurs qu'il pourra s'approprier et de provoquer en lui des sensations — terme qu'utilise souvent Sarraute pour décrire l'essence des tropismes — qui feront sens pour lui.

\*\*\*\*\*



Si l'écoute de cette pièce permet une expérience poétique, c'est parce que l'alliage entre travail d'enregistrement, texte et mise en voix permet à l'auditeur de retracer et de renouer avec la sensation de comprendre quelque chose d'indescriptible, d'ineffable qui ne se manifeste que sous la forme sonore.

Lorsque écoutée, la pièce de Sarraute permet à l'auditeur de vivre des tropismes, qui sous une écoute attentive, permettent de se lier à l'œuvre, de communier et témoigner de sa propre expérience, que quelque chose est en train de se passer chez les personnages comme en nous. À plusieurs moments lors de l'écoute, on a l'impression qu'il se passe quelque chose de plus grand que nous. Quelque chose est en train de se dérouler à la surface des mots, des sensations se dérobent au fil de la voix, nous ressentons un mouvement en nous sans pouvoir l'identifier clairement : dans ces situations, nous avons affaire à ce que Sarraute nomme tropisme. Si la voix a le pouvoir d'ouvrir des pistes sur la signification des mots, dans la pièce, on constate qu'elle fait encore plus que cela : elle témoigne de la personne qui porte voix, de ce qu'elle ressent au plus profond d'elle-même, et cela même au-delà des mots qu'elle pourrait bien vouloir dire.

### **3-3: En dialogue**

#### **3-3-1: D'entre la lettre et le son, la voix**

De l'analyse de la version sonore et écrite, il nous est possible d'établir un champ de ressemblances et de différences, de tensions comme d'accordances. Certes, les deux supports ne se présentent pas à leur public-lectorat de la même manière, mais il reste que tous deux mettent de l'avant une mouvance de la voix, qu'il s'agisse d'une mise en scène vocale-radiophonique ou d'une écriture dévoilant les traces d'une oralité sous-jacente. Bien que toutes deux liées au langage, lecture et entente sont deux activités différentes qui nécessitent des apprentissages et des capacités différentes.

Toutefois, un point de tension entre les deux : la reconnaissance de la voix, la reconstruction et la résolution de l'œuvre. Ce qui pouvait être possible, sous-entendu à l'écrit, doit maintenant être dévoilé, endossé à l'oral : bref, il doit être dit de vive voix. En matière de vocalité et de performance vocale, ce que le texte suppose, l'enregistrement doit le confirmer. Ce qui plane vaguement dans un texte devient incarné lorsque mis en voix. Il en va d'une forme de *statement*, d'une affirmation formelle et transparente, intérieure et extérieure, politique et performative. Lorsque la voix émet un son et que celui-ci est entendu, le retour en arrière est impossible : le locuteur s'est révélé. Pour la personne qui émet un son, la voix devient « la trame inconsciente qui associe son corps comme lieu à son discours : trame active qui réactualise dans la parole du sujet la totalité de son histoire.<sup>133</sup> *Statement*, comme une révélation, manifestation expressive, d'un dévoilement envers et contre tous.

La part d'imaginaire qui doit être investie par le lecteur n'est pas la même que pour l'auditeur. Exposé sous la forme du dialogue, lire la pièce de Sarraute nous oblige à reconstituer la situation, avec les traces d'oralité pour constater les différentes tensions présentes dans l'œuvre. Pendant que dans le texte, il faut justifier le choix des mots en s'imaginant un contexte vocal légitime à la situation (les voix des différents personnages), dans l'œuvre radiophonique, il s'agit d'écouter et de travailler à faire sens entre – donc de concilier — voix et texte. Ainsi, il faut comprendre qu'entre l'écrit et l'enregistrement, la réception de l'œuvre ne se fait pas au même moment ni de la même manière. Chez le lecteur, l'approche à prendre pour accéder à l'œuvre s'apparente beaucoup plus à la figure du bâtisseur, tandis que chez l'auditeur, il s'agit plutôt de la figure du témoin.

À l'écrit, de par la rencontre de l'œil et du texte, il se crée une mise en scène intériorisée par le lecteur. En travaillant les mots du texte, le lecteur, guidé par la ponctuation du texte, va à son rythme, construisant une mise en scène. À l'oral, la performance se joue à nos oreilles : pas besoin de la simuler dans sa tête (ce que l'exercice de lecture permet). Cependant, dans le flot des voix et des bruits, il y a un rythme à suivre et quelquefois, le fait d'écouter peut prendre un caractère d'attaque. « Les corps animaux, très souvent, le corps humain en particulier, ne sont pas agencés pour interrompre à loisir la venue sonore, comme

---

<sup>133</sup> Denis Vasse, cité de : Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p.226.

on l'a souvent remarqué. "Les oreilles n'ont pas de paupières."<sup>134</sup> » Tout en relation avec la notion de contrôle, si les oreilles n'ont pas de paupières, elles n'ont pas plus de freins ou de manière de régler le débit des sons qui la traversent. L'oreille subit le flot sonore et lorsque emportée — en parlant d'un laisser-aller, d'un envoûtement — il se crée pour l'auditeur une distorsion du temps, un « temps sonore ». « C'est un présent en vague sur un flot, non en point sur une ligne, c'est un temps qui s'ouvre, qui se creuse et qui s'élargit ou se ramifie, qui enveloppe et qui sépare, qui met ou qui se met en bouche, qui s'étire ou se compacte, etc.<sup>135</sup> » Le temps sonore n'est pas une simple succession de moments, mais une accumulation de ceux-ci, un étirement qui permet à l'auditeur de prendre conscience de la portée de cet instant, de leur expressivité et de leur charge émotive sur les personnages comme sur sa propre personne.

Bien que les deux modes de réception amènent des positions différentes à investir pour l'auditeur-lecteur, tous deux s'articulent autour de la notion du pouvoir : avec leurs démarches propres, tous deux permettent d'expérimenter des tropismes et de ce fait même, de s'approprier l'œuvre pour lui donner sens. Le bâtisseur-lecteur transforme les mots qu'il voit et les met en scène ; Le témoin-auditeur décide de porter sa confiance en ce qui est jugé pertinent, significatif et crédible. L'élément qui reste commun entre le support textuel et sonore dans l'œuvre de Sarraute : la parole comme action, la voix comme *statement*. Il faut investir dans ce qui émerge en faisant sens, sur une base orale, que ce soit à travers les fragments d'une oralité implicite ou dans une vocalité manifeste.

### **3-3-2: Sur la question de présence (dans l'œuvre) et d'expérience (chez l'auditeur)**

La notion de sens est primordiale : comment savoir identifier ce qui est important dans l'œuvre? Comment identifier les passages, les mots, les inflations qui permettent de

---

<sup>134</sup> Jean-Luc Nancy. *À l'écoute*, Paris : Galilée, Coll. Philosophie en effet, 2002, p.34.

<sup>135</sup> *Ibid*, p.32.

comprendre une situation? À l'écrit, plusieurs indices peuvent laisser paraître des passages notables : structure de phrase, mise en guillemets, ponctuation, italique, etc. Ce qui est important, ce qui cherche à se faire considérer par le lecteur est mis à l'écrit, en constat, noir sur blanc. Si la manière de mettre l'accent à l'écrit se fait sur une base visuelle, en écrivant différemment — en *marquant* la différence —, la manière de le faire à l'oral se base sur le concept de la répétition, donc de la mémoire.

Visual man has instrument to help retain visual memories (paintings, books, photographs). What is the device for retaining aural memories?

Repetition.

Repetition is the memory medium of sound.

Repetition is the means by which sounds are retained and explained.

[...]

Repetition never analyses; it merely insists.<sup>136</sup>

Sur la question de l'autorité et de la valeur, le matériel sonore ne peut prétendre à une perfection ou à une exactitude dans la réception qu'il peut offrir. Acte de performance, lorsque les sons sont lancés et les paroles sont dites, on ne peut y revenir : et il n'y a qu'à espérer que l'auditeur l'entende et s'y laisse persuader. Ainsi, quand l'écrit peut affirmer clairement et confirmer les mots utilisés — parce qu'ils sont écrits — l'oral ne peut que suggérer, insister auprès de l'auditeur à suivre différentes pistes dans l'œuvre. « Dans le cadre tracé par de telles contraintes, la langue tend à une transparence moins du sens que de son être propre de langage, hors de toute ordonnance scriptable. C'est la voix et le geste qui procurent une vérité ; ce sont eux qui la persuadent.<sup>137</sup> »

---

<sup>136</sup> R. Murray Schaffer. « I've never seen a sound », *S : ON, Le son dans l'art contemporain canadien — Sound in Contemporary Canadian Art*, Montréal : Éditions Arttextes, 2003, p.70.

<sup>137</sup> Paul Zumthor. *La lettre et la voix*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poétique, 1987, p.185.

Au début de la pièce, on entend des gazouillis et le bruit d'une porte, puis rien. Brisant ce silence, le premier mot prononcé de la pièce est « Écoute », indice prophétique sur la marche à suivre aux premiers abords de l'œuvre? Souhait d'un des personnages à l'égard des actions à suivre, mais aussi souhait idéaliste d'une communication qui ne pourra jamais être parfaite. Il y a quelque chose dans la voix qui ne peut se traduire à l'écrit et Sarraute en est amplement consciente :

H1 : Est-ce que vous ne regrettez pas de temps en temps de ne pas pouvoir écrire aussi les intonations et tous les procédés expressifs de la parole?

Ns : J'aimerais bien, j'aimerais bien, bien sûr, mais le nombre de... c'est tellement limité, c'est trop simplifié, il faut l'entendre... [...] C'est très difficile, à vrai dire, c'est la musique, d'interpréter... avec des paroles. On peut dire, c'est plus long, c'est plus fort, c'est plus...<sup>138</sup>

En investissant autre chose qu'une description littérale et soutenue des expressions vocales dans la version écrite de la pièce, Sarraute nous prouve à nouveau son aptitude à travailler dans l'intermédialité, d'un support à l'autre. Si elle n'indique pas de détails explicitement vocaux, c'est parce qu'elle sait que son texte perdrait en force. Les modalités d'écriture étant capables de conditionner la lecture que l'on peut faire d'un texte, il est possible dans l'expérience textuelle de l'œuvre de comprendre et d'investir un rapport avec la voix sans avoir d'indication de cet ordre. Sans indication, la tâche de reconstitution des voix des personnages appartient entièrement au lecteur.

Réfléchir à la voix dans les textes de Sarraute, dans un contexte principalement radiophonique, nous permet de mieux cerner les possibilités de ce que les mots pouvaient déclencher pour Sarraute. Se rapprochant d'une mise en voix plus proche de la volonté de Sarraute — chose que nous pouvons supposer considérant qu'elle a eu son mot à dire sur la réalisation des adaptations radiophoniques de ses pièces — avoir une écoute comparée à la lecture de ses textes permettrait de se rapprocher de sa propre démarche et d'avoir un meilleur étayage de l'œuvre en soi. « C'est parce que la substance de ces pièces n'est rien d'autre que

---

<sup>138</sup> Nathalie Sarraute. Cité dans : *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 6 min 25 s.

du langage qu'il m'avait semblé qu'on ne pouvait que les écouter. »<sup>139</sup> Allier texte et voix permet de tracer une zone grise que Sarraute tenta de mettre en lumière tout au long de sa vie : celle de la possibilité et de l'impossibilité de bien dire. Utopie du langage, incapacité de pouvoir tout révéler par la conception même des mots. En triangulant à partir du texte et de l'enregistrement, il est possible de voir que les mots sont toujours inscrits dans un cadre social et qu'en déjouant les conventions qui y sont rattachées, leur mise en voix nous donnerait les indices — ou les fragments — nécessaires pour mieux cerner la sensation d'origine, la sensation tropismique. Étrange paradoxe : même si cette sensation profonde et intense ne peut pas être ignorée, elle ne peut pas être expliquée parfaitement.

En décidant de créer à travers le support radiophonique, la manière de raconter devient fort intéressante. Comme le propose Joëlle Chambon dans un de ses textes sur Sarraute, il est possible de cerner deux tendances avec la radio : diurne et nocturne<sup>140</sup>. La radio-diurne, radio de jour, relaterait des nouvelles ou de sujets de grand public, serait mise en ondes en direct, avec des voix énergiques et enjouées, et serait de manière symbolique une communication de l'extérieur. La radio-nocturne, pour sa part, se pencherait sur l'intérieur, sur un travail d'enregistrement, de travail en studio et où on s'adresserait directement (et intimement) à l'auditeur.

Dans les pièces de Sarraute, la part prise par l'auditeur est beaucoup plus prenante lorsqu'il est question pour lui de prendre position, de tenir pour acquis et de comprendre ce qui ne lui est pas expliqué. En laissant volontairement des éléments de l'histoire dans l'ombre (comme des informations reliées aux personnages, aux lieux et au temps), l'auditeur est appelé à se dissocier des référents sociaux habituels et d'associer ce qui se passe dans l'œuvre à quelque chose qui a de la valeur pour lui, à quelque chose qui se rattache à sa réalité propre. Dans la masse des sous-entendus, des non-dits et des voix s'empilant l'une par-dessus l'autre, la force de l'œuvre s'allie nécessairement avec la capacité d'écoute et d'entendement de

---

<sup>139</sup> Nathalie Sarraute. « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1712.

<sup>140</sup> Joëlle Chambon. « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie*, No.3, Automne 2015, [En ligne] <http://skenographie.revues.org/1232> (page consulté le 21 novembre 2017), p.91.

l'auditeur. « The only thing you can hope for is that the listener will somehow cut through all that multiplication of data and still manage to find real work for his imagination.<sup>141</sup> » Dans ce contexte, comme nous le soulignons un peu plus haut, l'expérience artistique de l'auditeur est entre ses mains.

En tant qu'écrivaine, Sarraute aurait pu décider de ne s'en tenir qu'au texte et de n'investir que l'univers romanesque, cependant elle n'en a pas décidé ainsi. Si la voix est essentielle pour Sarraute, si celle-ci valide les textes qu'elle est en train d'écrire en les relisant à voix haute, ce n'est pas pour un simple souci de réalisme, mais bien parce que la voix est à la source même de ses œuvres. Comme elle tente de l'évoquer dans *Pour un oui ou pour un non*, la voix est capable de dire quelque chose de plus que les mots qu'elle porte. La voix accorde une plus-value, passant par quelque chose de sensible et ressenti, quelque chose qui dépasse le langage convenu. Une mise en mots n'est pas la même chose qu'une mise en voix. Être capable de structurer ce que l'on ressent, d'organiser notre pensée et de la traduire avec le langage pour en faire un message compréhensible pour les autres est presque toujours fait de manière consciente et volontaire. Étayer clairement la manifestation d'une vocalise l'est un peu moins. Lorsque ces deux éléments sont faits en simultanée, la différence entre ce que l'on veut dire et ce qui sort de notre bouche n'est pas toujours en accord.

De plus, il y a une forme de répression à traduire quelque chose que l'on ressent, d'intérieur vers un langage construit, social et rattaché à un regroupement : on passe par le langage pour être compris de la manière la plus convenue possible. Bien que les gens soient habitués de vivre dans un cadre social, régulé par des conventions précises, il arrive que malgré le conditionnement guidant leur conduite, ceux-ci laissent émerger une pointe de désobéissance, une chance de fausser l'ordre et la conformité auquel ils se soumettent. La voix se mettra toujours d'une manière ou d'une autre en retrait de ces conventions. Il y a dans sa mise en œuvre un caractère profond qui défie cet ordre — ou qui le précède — et vient remettre en question le sens du message convenu, des mots.

---

<sup>141</sup> Glenn Gould. « The Prospect of Recording », *The Glenn Gould Reader*, Toronto : Lester & Orphen Dennys, 1984, p.182.

La voix se dit en même temps qu'elle dit ; en soi, elle est pure exigence. Son usage procure une jouissance qui est joie d'émanation et que sans cesse la voix aspire à réactualiser dans le flux linguistique qu'elle manifeste, mais qui la parasite.<sup>142</sup>

C'est ce que le terme si significatif de l'œuvre — « C'est bien ça » — évoque, que peu importe les mots utilisés, la voix donnera des indices sur ce que la personne veut vraiment dire *malgré* elle — sans vouloir le dire, sans savoir qu'elle le dit vraiment. « La voix, en effet, unit ; seule l'écriture distingue efficacement entre les termes de ce dont elle permet l'analyse.<sup>143</sup> » De cette manière, il y a dans l'expérience de l'écoute un processus de déchiffrement, de trouver un sens dans les bruits, les intonations qui se heurtent à nos oreilles qui diffère de l'œil et du texte.

Dans notre objectif global, si nous pouvons affirmer que le tropisme à l'écrit se manifeste par la projection, le tropisme à l'écoute, lui, se définit par la réception, la convergence. En effet, le glissement de l'œil à l'oreille établit aussi un glissement quant aux sensations tropismiques qu'il est possible d'expérimenter. Les tropismes à l'écrit se construisent sur la notion de l'incomplet et de l'origine, sur ce qui vient avant et après les mots. À l'oral, c'est le contraire, tout y est : devant l'incomplétude des mots s'impose la voix. Comme il a été dit précédemment, ce que le texte suggère et sous-entend, l'enregistrement l'incarne et le confirme. Ce que l'on arrivait à peine à entrevoir dans le texte (et qui était l'essence des tropismes à l'écrit) est « retourné » et prend toute la place à l'oral. Tandis que l'œil cherche des indices pour se projeter à l'avant et construire un sens, l'oreille inscrit l'auditeur au centre des actions et l'amène à s'y lier et à ne faire qu'un avec : de faire de ce qui se passe, de ce que les voix partagent et mettent de l'avant, sa propre expérience. L'auditeur devient le lieu de convergences de la pièce. En écoutant, il est dans l'œuvre et l'œuvre est en lui.

---

<sup>142</sup> Paul Zumthor. « Communication vocale et poésie », *Annali dell'istituto universitario orientale - Sezione romanza*, XXV, 1, Napoli : Università degli studi di Napoli, 1983, p.139.

<sup>143</sup> Paul Zumthor. *La lettre et la voix*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poétique, 1987, p.159.



## Conclusion : L'écoute et le sens

Au fil de nos analyses, nous avons pu aborder les versions écrite et radiophonique de *Pour un oui ou pour un non* en mettant au clair les contextes de création, la démarche de Sarraute (tout comme des autres acteurs ayant participé à l'œuvre), les points forts de l'œuvre et l'importance de l'œil et de l'oreille dans la réception de ces pièces.

Même si ces deux versions diffèrent l'une de l'autre, la voix reste pourtant un élément central dans l'œuvre de Sarraute. Qu'il s'agisse des traces d'oralité (à l'écrit) ou de la présence manifeste de la voix (à la radio), celle-ci tient un rôle essentiel dans la construction et dans le développement des tropismes. De fait, la voix est importante dans la mesure où elle rend audibles des choses qui ne sont pas dites. Elle permet de mettre en forme plusieurs ambiguïtés dans la pièce, éléments-clés nécessaires à la formation des tropismes. Au-delà de la capacité de la voix à transmettre le langage, il nous faut reconnaître que cette dernière porte en elle un pouvoir expressif dans sa sonorité même : en d'autres mots, la vocalité joue un rôle dans ce qui fait sens dans la pièce.

Car, ne l'oublions pas, la voix est inhérente au développement de l'œuvre. L'importance de la prosodie et l'impact qu'elle a sur tous les protagonistes sont des éléments qui sont ouvertement abordés par ceux-ci dans la pièce. Bref, considérer la vocalité comme étant un moteur dans le déroulement de l'œuvre nous permet d'explorer la pièce de Sarraute sous de nouvelles perspectives et d'affirmer un statut fort pour le lecteur-spectateur.

### C-1: La voix et le geste

En ce qui concerne le langage, Sarraute sait que tout ne peut pas se dire en mots. Qu'il y a dans le langage une part d'autorité qui normalise un sens fixe dans les mots et qui conditionne les interactions que nous avons avec les autres. Comme Małgorzata Niziołek le souligne en parlant du travail que fait Sarraute avec le langage, « [1]es mots qui jusqu'alors

passaient inaperçus, dont le sens était fixe, stable s'ouvrent et dévoilent quelque chose d'inconnu, une matière tout à fait nouvelle.<sup>144</sup> »

Sarraute reste très pragmatique par rapport au langage. Effectivement, plutôt que d'essayer de *tout* dire par les mots, elle tente de mettre en relief ce qu'il y a avant les mots, avant les conventions<sup>145</sup>. Dans sa démarche d'écriture, Sarraute nous dévoile les difficultés de communiquer et souligne les manques laissés par le langage. En faisant appel à la vocalité, c'est une utopie de la communication que Sarraute tente de mettre en forme et de réaliser. Sans inventer de nouveaux mots ou même une nouvelle langue, elle tente plutôt de déformer les rapports normalement entretenus dans celle-ci : contourner, reconnaître les imperfections du langage et le compléter par la vocalité, des mouvements de la voix.

Dans *Pour un oui ou pour un non*, l'élément déclencheur du conflit entre les deux protagonistes prend forme dans la vocalité. En effet, l'expression « C'est bien... ça » ne prend un sens négatif pour H1 que lorsque le caractère vocal est pris en compte. La connotation du commentaire « C'est bien... ça » ne se trouve pas dans la littéralité des mots, mais dans la voix qui projette, dans sa vocalité même. Dans l'enregistrement radiophonique, l'écoute permet une réception directe des voix, ce qui amène l'auditeur à être sensible aux fluctuations vocales dans l'œuvre. Dans le texte, il est question pour le lecteur de reconstituer les voix en se les imaginant et en retrouvant les indices textuels laissés par Sarraute<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Małgorzata Niziołek. « La mise en doute de la fonction significative dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Synergie Pologne*, No.6, Tome 1, [En ligne] <https://gerflint.fr/Base/Pologne6t1/pologne6-1.html> (page consultée le 17 décembre 2017), p.163.

<sup>145</sup> Rappelons-nous que Sarraute définit son rapport qu'elle entretient avec le langage convenu.

« Là où ce langage étend son pouvoir, se dressent les notions apprises, les dénominations, les définitions, les catégories de la psychologie, de la sociologie, de la morale. Il assèche, durcit, sépare ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi il ne cesse de gagner.

À peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre — son ordre — saute sur elle et l'écrase ».

Nathalie Sarraute. « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1704.

<sup>146</sup> Dans la grande majorité des cas, les indices de vocalité se trouvent dans les paroles mêmes des protagonistes, dans les réactions et les commentaires qu'ils se partagent entre eux. Quelques didascalies sont aussi glissées dans

## Pouvoir et vocalité : Le cas des sirènes

De manière générale, la voix peut avoir un impact considérable dans plusieurs formes de communication. En guise d'exemples, nous pouvons penser à un bébé qui utilise sa voix pour dire son premier mot, à une chorale donnant un concert ou à une conversation faite dans une langue que nous ne connaissons pas, pour comprendre que la voix sait nous toucher et nourrir notre imaginaire. Même en puisant dans plusieurs mythes et récits, la voix garde bien souvent un caractère expressif fort, mêlant le mystère et le connu, la vie et la mort, la puissance et la trace d'une origine. En nous attardant sur un récit important de l'histoire occidentale, l'*Odyssée*<sup>147</sup> d'Homère présente des éléments importants mettant en action le pouvoir de la voix.

Précisément dans le douzième chant, Ulysse et son équipage naviguent près des îles habitées par des sirènes. Circé, une sorcière rencontrée plus tôt dans leur épopée, les avait avertis qu'une menace planerait sur eux : les sirènes et leur voix mortelle, capable d'envoûter et de faire perdre la raison à quiconque oserait écouter leur chant. Tandis que les membres de l'équipage se bouchent les oreilles avec de la cire, Ulysse décide d'écouter les sirènes et de s'attacher aux mats pour résister à la tentation de quitter le navire pour aller les rejoindre. Pris d'un élan de folie, mais incapable de se libérer, Ulysse ne quittera pas l'embarcation et finira par reprendre ses esprits peu à peu en s'éloignant de ces îles.

À plusieurs moments, les sirènes sont décrites dans l'épopée comme étant une « fraîche voix<sup>148</sup> », une « voix ensorcelante<sup>149</sup> » et une « voix admirable<sup>150</sup> ». Ces qualificatifs font de la voix des sirènes un instrument de séduction redoutable et l'inscrivent comme élément prédominant de leur personne.

Si l'épisode des sirènes est significatif dans la perception que nous pouvons avoir de la voix, c'est parce qu'il permet de mettre en scène une communication où la vocalité est au

---

le texte pour aider le lecteur à reconstruire le dialogue en cours.

<sup>147</sup> Homère. *L'Odyssée*, Paris : Gallimard, 1931.

<sup>148</sup> *Ibid*, p.252 et p.257.

<sup>149</sup> *Ibid*, p.256.

<sup>150</sup> *Ibid*, p.257.

premier plan. En effet, comme cette remarque d'Adriana Cavarero le démontre, le pouvoir des sirènes ne tient pas à ce qu'elles ont à dire, mais bien dans la vocalité même de leur voix.

[...] the effect of the Siren's harmonious voice – a pure vocal sonority, a phonetic modulation without words. Odysseus is in fact put on guard against an irresistible voice [*phthogge*] that gives pleasure to who-ever hears it. Circe does not warm against the verbal content of the Siren's song. The entire pathos is concentrated on the deadly, seductive circuit between voice and hearing, sound and ear.<sup>151</sup>

Dans le récit, Circé indique à Ulysse de s'attacher au mât du navire s'il veut « goûter le plaisir d'entendre la chanson<sup>152</sup> » des sirènes. La chanson, comme s'il n'y en avait qu'une et qu'elle était chantée éternellement. L'idée du *même* qui prend forme ici ne concerne pas une chanson comme objet musical, mais bien la vocalité dans sa mise en action : il n'y a qu'une seule chanson parce que « les » voix qui la chantent (celles des sirènes) sont toujours les mêmes. « La chanson » comme le fait de faire chanter sa voix : il n'est pas question ici d'utiliser sa voix pour chanter, mais bien de chanter pour faire entendre sa voix. Il faut comprendre que l'objet dans ce contexte n'est pas le chant, mais bien la voix des sirènes.

Ce retournement très subtil est aussi validé par le message que les sirènes communiquent à Ulysse. En effet, celles-ci l'invitent en lui chantant : « Viens ici! viens à nous! [...] viens écouter nos voix! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres [...]»<sup>153</sup> Dans ce passage, nous remarquons que l'énoncé des sirènes vante les vertus de leur voix : leur discours est une invitation à écouter non pas le contenu que leur voix pourrait transmettre, mais bien la matérialité même de leur voix. Ainsi, dans ce passage, le langage s'articule en tentant d'énoncer le pouvoir de la voix. Selon cette idée, le rapport entre Ulysse et les sirènes ne se construit pas dans un discours langagier, mais dans la vocalité. Comme Ulysse l'indique lui-même, « Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter<sup>154</sup> ». Ce ne sont pas les chants où les

---

<sup>151</sup> Adriana Cavarero. *For more than one voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Calif : Stanford University Press 2005, p.104.

<sup>152</sup> *Ibid*, p.253.

<sup>153</sup> *Ibid*, p.257.

<sup>154</sup> *Ibid*, p.257.

histoires des sirènes qu'Ulysse veut écouter, c'est leur voix, tout simplement. De ce fait, l'envoûtement du chant des sirènes, c'est l'envoûtement de la vocalité.

En somme, il est intéressant de souligner l'importance de la voix dans le contexte de l'*Odyssée*, car il nous est possible de faire un lien entre la vocalité et le corps. En effet, les sons entendus par Ulysse entraînent chez lui des réactions incontrôlables. Attaché au mât du navire, il écoute les sirènes et tout son corps cherche à répondre à leur voix : il est pris d'un élan vers celles qui chantent, geste du désir incontrôlable de les retrouver. Comme le vent trouve son chemin pour faire gonfler les voiles, le son fait vibrer les tympans.

Se livrer à écouter, c'est se livrer à un emportement potentiel, c'est s'abandonner pour se rapprocher de l'autre et de manière métaphorique, de s'y retrouver. Farabet le propose lui-même dans une analyse qu'il fait de ce même passage de *L'Odyssée*. En effet, le témoignage d'Ulysse nous permet de comprendre l'importance de la vocalité dans le déroulement de l'épopée, mais aussi dans l'apprentissage et le dévoilement fait par rapport à la voix et à l'écoute : « [...] listening involves a sort of rapture, a transporting movement, a movement of surrender and of desire.<sup>155</sup> » Dans la pièce de Sarraute, les deux protagonistes s'abandonnent et se laissent aller à écouter réellement. Comme Ulysse, ils sont amenés à traverser une tempête, un emportement les repoussant au plus creux de leur personne et de l'autre, à la limite de toute chose. D'autre part, les voisins, gens de conventions, cherchent à rester dans la banalité, ils refusent d'écouter et tentent de préserver un statu quo. En refusant d'entendre et en quittant les lieux de la conversation pour aller faire jouer de la musique, ils se comportent comme les marins dans l'épopée : à leur manière, ils brouillent leur spectre sonore pour se protéger. En d'autres mots, il est question pour eux de refuser une vulnérabilité potentielle dans leur rapport aux autres, de se *boucher* du monde, ou pourrions-nous aussi dire de *boucher* son corps du monde pour mieux se recentrer sur soi-même, sur son propre silence.

En résumé, cette rencontre entre le son et l'oreille nous permet de mieux percevoir le mouvement qui s'effectue entre son et sensation, de l'orateur à l'auditeur, redéfinissant la communication sur les bases de la performance. Il est intéressant de remarquer que ce mouvement vers l'autre par le corps s'apparente à ce que Zumthor appelle le *geste*.

---

<sup>155</sup> René Farabet et Talya Halkin. « From One Head to Another », *TDR*, Vol. 40, No. 3, The MIT Press, Automne 1996, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/1146548> (page consultée le 20 novembre 2017) p.60.

Un lien fonctionnel lie en effet à la voix le geste : comme la voix, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci, à le saturer de son mouvement. Le mot prononcé n'existe pas (comme le fait le mot écrit) dans un contexte purement verbal : il participe nécessairement d'un progrès général, opérant sur une situation existentielle qu'il altère en quelque façon et dont la totalité engage les corps des participants.<sup>156</sup>

Se distinguant aux côtés de la voix, le geste permet d'occuper un espace, d'entrer en dialogue avec ce dernier et de tenter de s'y inscrire. C'est d'ailleurs de cette interaction que le geste devient acte de présence. Élan du corps, le geste s'élance dans le monde et dans la mise en relation qu'implique la performance, il se heurte au spectateur et provoque en lui un enchaînement de sensations.

Si le contexte radiophonique offre à l'auditeur une expérience de l'œuvre exclusivement sonore, occuper l'espace sonore dans ce contexte s'apparente donc aux mêmes enjeux que l'on retrouve dans un espace physique : les fluctuations de la voix s'inscrivent dans la performance avec les mêmes intentions que les mouvements du corps, bref du geste. Car ne l'oublions pas, la voix est un produit et une production du corps. Elle est son émissaire sonore et permet à la personne qui écoute de renouer avec l'autre, de l'oreille à la voix, de corps à corps. Dans cette optique, la voix dans toute son caractère et sa matérialité même doit être considérée comme geste sonore dans une œuvre radiophonique.

## **L'oralité nomade**

Le geste est un élément lié à la performance qui permet de faire une mise en relation, un appel à la rencontre. Par un élan du corps, il s'agit de s'inscrire dans le monde. Le geste vocal, qui fonctionne de la même manière, tente de se lier à l'auditeur par l'écoute. Ainsi, l'oralité, ou le fait de mettre en voix, est une action vive perpétrée dans le but (conscient ou non) de communiquer quelque chose. Toujours en mouvement, l'émission sonore ne reste jamais en place, puisque le son s'inscrit dans un espace-temps précis pour disparaître par la

---

<sup>156</sup> Paul Zumthor. *La lettre et la voix*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poétique, 1987, p.273.

suite. Dans cette mesure, nous pouvons dire que le médium de l'oralité est nomade. Ne pouvant pas demeurer quelque part pour toujours (comme un livre serait plus enclin à le faire), un message oralisé doit être constamment renouvelé — c'est-à-dire être mis en voix — pour continuer à exister dans le monde. Devant le besoin permanent de se renouveler dans de nouveaux lieux, on peut donc reconnaître que le concept de l'oralité possède dans son ontologie même, des caractéristiques propres au nomadisme. En passant d'espace-temps en espace-temps pour continuer à être, l'oralité est nomade.

Destiné à disparaître aussi rapidement qu'il est apparu, le son, de sa nature évanescence, fait acte de présence et tente de s'infiltrer dans toutes les surfaces possibles. Écouter s'apparente donc au désir de se laisser imbiber, de recueillir les sons et de percevoir ce qui nous entoure comme étant performance. Avec les mots de Farabet, nous pouvons comprendre que « [...] écouter, c'est d'abord se faire poreux. Le son ricoche sur la boucle de l'oreille, et, s'enfonçant dans le pavillon, emprunte un chemin labyrinthique à travers le corps (un dédale de canaux tortueux, de poches de résonance, de filtres, etc.).<sup>157</sup> »

À la recherche de l'autre, l'oralité est nomade. Explorant les surfaces d'ondes sonores, elle voyage dans l'espace-monde en vue de trouver un auditeur complice. Dans ce contexte, l'objectif est donc de léguer quelque chose à l'auditeur pour donner lieu à une passation. Car toujours de passage et jamais en place, l'oralité se doit d'être reçue par l'oreille pour qu'elle puisse être préservée et ainsi traverser le temps<sup>158</sup>. Farabet nous éclaire encore sur le sujet : « Et le son s'efface. Je l'accompagne, je sombre avec lui dans sa nuit<sup>159</sup> » Profondément fragile en raison de son éphémérité, mais très facile à produire, la mise en voix est fondamentalement un mouvement vers les autres.

Dans cette perspective de mouvance vers les autres, il est intéressant de constater que Zumthor — en parlant de l'oralité au Moyen Âge, sur l'art des orateurs et le rôle qu'ils

---

<sup>157</sup> René Farabet. « René Farabet, atelier de création radiophonique, à propos des deux sons qui composèrent le générique de l'ACR pendant de longues années », *EXPOREVUE* [En ligne] [http://www.exporevue.com/magazine/fr/index\\_farabet\\_1.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_farabet_1.html) (page consultée le 12 novembre 2017).

<sup>158</sup> N'oublions pas que la technique pour marquer en importance du contenu oral est la répétition et que la manière pour l'auditeur de conserver ce contenu est de faire usage de sa mémoire.

<sup>159</sup> René Farabet. *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*, Éd. Champs social, Coll. Musique-environnement, 2001, p.12.

portaient à l'époque — reconnaît qu'il y a dans la mise en voix un « [p]erpétuel retour des errants sur les lieux successifs d'un monde fini, où tout recommence [...] tout ce qui empêche l'Histoire de se refermer en Destin, et la parole, en livre clos.<sup>160</sup> » La performance oralisée a la capacité de résister aux conventions et aux normalisations sociales. Performance directe (même si quelquefois préparée), l'oralité est la manifestation vocale d'un ressenti, qui ne peut transmettre que le moment présent, selon une perspective particulière (celle de la personne qui fait usage de sa voix). Ainsi, l'oralité est nomade dans la mesure où le mouvement est une partie intégrante de son ontologie. Dès la mise en voix, les sons se heurtent à toutes les surfaces adjacentes et réagissent avec elles. Dès que cela se fait, la voix disparaît : de tout ce qui est recueilli par nos oreilles à ce moment, il ne reste que des traces, vagues impressions et sensations analogues.

## ***C2 - Pour un oui ou pour un non, périple intermédial***

Comme nous avons pu le constater antérieurement, la voix est fondamentale au travail de Sarraute : en explorant les rouages de la parole (subconvervation et prédialogue), les tropismes prennent forme dans l'oralité, dans la mise en action de la voix. En constant mouvement, les tropismes se révèlent dans les zones de frictions, ambiguïtés ancrées dans la communication. De ce fait, les tropismes arrivent à dévoiler ce que nous refoulons normalement dans nos interactions avec les autres, ce que nous nous refusons de faire par conventions.

Si les tropismes nous apprennent bien quelque chose, c'est que même la situation la plus banale peut se révéler comme étant quelque chose de profondément problématique. Dans *Pour un oui ou pour un non*, nous pouvons constater que même si les protagonistes refusent à plusieurs moments de mettre en mots ce qu'il ressentent, ils finissent par le dire via la vocalité. Alors malgré eux, ils se retrouvent projetés dans des situations improbables où les sujets de conversation sont à la limite de leur conscience. De cette manière, sans toujours le vouloir, ils

---

<sup>160</sup> Paul Zumthor. *La lettre et la voix*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poétique, 1987, p.106.



disent des choses qui leur paraissent étrangères ou qu'ils ne pensent pas vraiment<sup>161</sup>. Cependant, sans se l'avouer ou savoir pourquoi, ces protagonistes ressentent au plus profond d'eux-mêmes que cela ne leur est pas complètement inconnu : cette petite idée germe, enfle et prend toute la place au fur et à mesure que la conversation avance.

Dans le contexte de *Pour un oui ou pour un non*, le dévoilement des tropismes va de pair avec le dévoilement du ressenti des protagonistes. Il s'agit de mettre en scène l'innommable et de dévoiler un sentiment profond, de retrouver l'origine perdue d'une situation qui échappe à l'entendement habituel. Tenter de communiquer l'incommunicable via la vocalité, voilà la démarche de Sarraute dans cette pièce.

Cependant, en constatant la diversité des médiums utilisés pour mettre en forme la pièce (texte, radio, théâtre et film), la radio sort du lot de par son déroulement constant. En effet, elle est le seul médium qui ne s'arrête jamais pour la personne qui l'expérimente : à la différence du livre (qui est un objet défini), de la pièce de théâtre et du film (qui se déroulent dans un lieu physique précis), la radio s'écoute en tout lieu et à tout moment, pourvu qu'il y ait un poste radio.

De plus, l'œuvre radiophonique est la seule à ne pas faire appel à la vue pour être expérimentée. L'écoute, à la différence de la vue, n'a pas de limites. Contrairement aux autres médiums, elle défile constamment et ne s'arrête jamais. Le livre en tant qu'objet fixe laisse voir clairement au lecteur où commence et se termine l'œuvre. La pièce de théâtre et le film en font de même dans le dévoilement de l'œuvre (début-fin) et de la gestion technique (début de la projection, ouverture-fermeture des rideaux) et logistique (gestion des personnes nécessaires à la réalisation de l'œuvre, décor, aménagement de la salle) lié au fonctionnement d'un théâtre ou d'un cinéma. En d'autres mots, parce que l'œuvre implique la participation physique d'autres individus, elle devient un lieu de rendez-vous qui se doit d'avoir un début et une finalité déterminés. La radio devient donc singulière dans la mesure où elle est un déroulement unique en constant mouvement qui n'implique que l'auditeur lorsqu'il est question d'écouter en temps réel, dans un lieu précis. À la lumière de ces particularités, il faut nous demander une dernière chose : quel est le rôle de l'auditeur dans la réalisation de l'œuvre radiophonique?

---

<sup>161</sup> Comme l'usage du guillemets peuvent le laisser paraître dans la version écrite de l'œuvre.

## Médiation de l'auditeur

Comme mentionné plus haut, il est facile de déterminer le début et la fin de l'œuvre pour la version textuelle, théâtrale et cinématographique de *Pour un oui ou pour un non*. Le contenu physique du livre, les différents repères visuels ainsi que les impératifs physiques liés au lieu et aux acteurs (au sens large du terme) de l'œuvre, font qu'il est facile pour le lecteur-spectateur de cerner l'œuvre. Or, nous nous devons de constater que cela n'est pas le cas de l'œuvre radiophonique. Contrairement aux autres médiums mentionnés, le médium de la radio est un support tout désigné pour permettre à la personne qui expérimente l'œuvre de définir de nouveaux rapports avec celle-ci.

Dans la version radiophonique de la pièce de Sarraute, l'œuvre fait partie d'une émission spéciale sur l'auteur. La pièce radiophonique tel que nous sommes appelés à l'écouter se présente au sein d'un dossier fait sur mesure, où l'œuvre est l'élément central de l'émission. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, une médiation de la réception se fait tout au long de l'émission : sans avoir à sortir de son expérience d'écoute, l'auditeur est appelé à revisiter l'œuvre et à réactualiser son expérience de la pièce, comme s'il ne l'avait jamais vraiment quitté. L'émission de radio sur Sarraute en vient à effacer les limites de *Pour un oui ou pour un non* et à l'étendre sur tout son territoire. Hors de l'œuvre ou au sein de celle-ci, les pistes se brouillent au fur et à mesure que l'auditeur écoute. Car, dans le caractère spécifique de l'écoute, l'oreille recueille les sons comme un tout diffus et c'est dans cet amas sonore que l'auditeur construit du sens. Cette mise en relation sur toute l'émission, amenée par une écoute soutenue, fait de la radio un support idéal pour permettre à l'auditeur d'expérimenter l'œuvre et de redéfinir les rapports qu'il entretient avec elle en simultané. Tel quel nous pouvons le noter dans cette analyse du travail que fait Farabet dans le cadre de l'ACR :

Farabet nous fait part de sa vision de la radio en tant que succession de « théâtres », c'est-à-dire de scènes, peuplées de sons-personnages, sur lesquelles on effectue des « opérations », des actes d'écoute. Dans l'ordre vient l'espace mental de l'auteur-écoutant, puis le théâtre de la situation même dont l'auteur vient prélever des fragments, puis le studio où il réagence les extraits de réel

captés, et enfin, pour la dernière opération, l'espace mental de l'auditeur qui est l'ultime interprète — au sens fort — de l'objet radiophonique.<sup>162</sup>

Dans le contexte radiophonique, l'écoute est aussi importante que les autres procédés (prise ou production du son, enregistrement, travail de montage, diffusion en ondes) pour l'expérience de l'auditeur. Quand Farabet accorde à l'auditeur le rôle de l'ultime interprète, c'est parce qu'il appartient à l'auditeur de donner une dernière direction à l'œuvre. Comme l'écoute de la pièce de Sarraute se définit par un travail de convergence<sup>163</sup> pour cerner les tropismes, l'auditeur devient le dernier passeur de l'œuvre. Le mouvement des voix, le geste vocal, s'anime et se déploie et il est du rôle de l'auditeur de le capter et de le comprendre.

Dans *Pour un oui ou pour un non*, les tropismes prennent forme lorsque l'on concède à la voix un pouvoir, celui de catalyser, de modifier ou de contourner le sens des mots. Dans le caractère problématique du langage (dans ce qu'il a de normatif), la voix permet à l'auditeur de déceler une part de vrai qui se déchaîne au travers des mots, un tropisme en mouvement.

Quand le réel devient ainsi la victime du langage, quand le mot fonctionne comme guet-apens ou comme tampon trempé de chloroforme, le langage se trouve à son tour, par contrecoup, privé de réalité. Autrement dit, quand ils se prennent pour la seule réalité, les mots finissent tout simplement par supprimer tout réel, y compris le leur.<sup>164</sup>

Le réel de la pièce se fait par l'écoute, par la réception des matières vocales. Se faire poreux, disposer tout son corps à écouter permet de recueillir les voix et les sons présents dans la pièce. Comme Walter J. Ong l'indique, la voix est particulière au reste du corps dans la mesure où elle permet la manifestation de mouvements de l'intérieur. « Voice emerges from the womb

---

<sup>162</sup> S.A. « 40 ans d'atelier de création radiophonique », *Syntone*, 2009 [En ligne] <http://syntone.fr/40ans-datelier-de-creation-radiophonique/> (page consultée le 22 novembre 2017).

<sup>163</sup> C'est à dire en assimilant la source sonore pour se les approprier et leur donner sens.

<sup>164</sup> Ann Jefferson. « Notice », tiré de *Œuvres complètes* (Nathalie Sarraute), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1853.

of silence, but, unlike the body, returns always to the womb. [...] It is essential for language, but extends beyond language to the direct, inarticulated expression of emotion<sup>165</sup> ».

La vocalité se rattache aux profondeurs de notre existence. Enchevêtrée dans ce que nous apprenons de nos rapports avec les autres et ce qui nous anime profondément à être, la voix témoigne de notre inscription dans le monde. Si la pièce de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, se déploie avec tant de force dans la version radiophonique, c'est parce qu'elle met à la disposition de l'auditeur une vocalité manifeste pour faire l'expérience des tropismes.

La voix nous permet de naviguer. De par sa vocalité elle déborde de la parole<sup>166</sup> et nous emmène au plus profond de nous, c'est-à-dire chez l'autre.

---

<sup>165</sup> Walter J. Ong « Foreword », dans Paul Zumthor. *Oral Poetry: An Introduction*, dans le cadre de la publication *Theory and history of Literature*, No.70, Minneapolis : University of Minnesota Press, p.xii.

<sup>166</sup> Pris de la proposition de Paul Zumthor disant que « la voix déborde de la parole ».

Tiré de : Paul Zumthor. « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, no. 12, Montréal : Centre de recherche sur l'intermédialité, 2008, p.172.

# Bibliographie

## Sources documentaires

S.A. « Pour un oui ou pour un non dans son contexte », *Théâtre-contemporain.net* [En ligne] <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Pour-un-oui-ou-pour-un-non-9453/ensavoirplus/idcontent/40474> (page consultée le 20 novembre 2017).

S.A. « Die Lüge », *Zeit Online*, No. 11, 1966 [En ligne] <http://www.zeit.de/1966/11/die-luege> (page consultée le 2 décembre 2017).

S.A. « Hörspieldatenbank » (Banque de données de pièces radiophoniques), *HspDat.to*, [En ligne] <https://hspdat.to/pages/Datenbank/?p3=Nathalie+Sarraute> (page consultée le 2 décembre 2017).

S.A. « Carte blanche —Le Mensonge (1ère diffusion : 02/03/1966) » *France Culture* [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/carte-blanche-le-mensonge-1ere-diffusion-02031966> (page consultée le 2 décembre 2017).

S.A. « 40 ans d'atelier de création radiophonique », *Syntone*, 2009 [En ligne] <http://syntone.fr/40ans-datelier-de-creation-radiophonique/> (page consultée le 22 novembre 2017)

Peigne-Giuly, Annick. « René Farabet privé de son poste. », *Libération*, 5 janvier 2002 [En ligne] [http://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste\\_389414](http://www.liberation.fr/medias/2002/01/05/rene-farabet-prive-de-son-poste_389414) (page consultée le 12 novembre 2017).

Rosset, Christian. Christian ROSSET, « Bref éloge de René Farabet (1934 – 2017), par Christian Rosset », *Diakritik*, 26 juin 2017 [En ligne]

<https://diacritik.com/2017/06/26/bref-elog-e-de-rene-farabet-1934-2017-par-christian-rosset/> (page consultée le 12 novembre 2017).

## Œuvres littéraires, radiophoniques, théâtrales et cinématographiques

Bachmann, Ingeborg. *Toute personne qui tombe a des ailes (poèmes 1942-1967)*, Paris : Gallimard, 2015.

Benmussa, Simone (réalisatrice). *Pour un oui ou pour un non* (Pièce de théâtre) avec Jean-François Balmer, Samy Frey, Christiane Desbois et Dominique Ehlinger, Paris : Théâtre du Rond-Point, 1986.

Doillon, Jacques (réalisateur). *Pour un oui ou pour un non* (Film), avec Jean-Louis Trintignant, André Dussollier, Joséphine Derenne, Paris : Lola Film et INA, Téléfilm, 88 minutes.

Farabet, René (réalisateur), « Pour un oui ou pour un non » (Pièce radiophonique), avec Jean Leuvrais, Laurent Terzieff, Danièle Girard et Jean-Claude Jay, *Atelier de création radiophonique*, France Culture, 1981, 85 minutes.

Gide, André. *Les Caves du Vatican*, Paris : Gallimard, 1922.

Lévesque, Baron Marc-André. « Des hyperboles en spécial », *Chasse aux licornes*, Montréal : Les Éditions de l'Écrou, 2015.

Sarraute, Nathalie. *Entre la vie et la mort*, Paris : Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_. *L'usage de la parole*, Paris : Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *Enfance*, Paris : Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. « Le Silence », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1993, p.147-172.

\_\_\_\_\_. « Le Mensonge », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1993, p.121-146.

\_\_\_\_\_. « Pour un oui ou pour un non », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1993, p.7-29.

\_\_\_\_\_. *Ouvrez*, Paris : Gallimard, 1997.

Valéry, Paul. *Mauvaises pensées et autres*, Paris : Gallimard, 1942.

## Références théoriques

Asso, Françoise. *Nathalie Sarraute — Une écriture de l'effraction*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. Écrivains, 1995.

Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982, p. 217-230.

\_\_\_\_\_. *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Paris : Du Seuil, 1981.

Bénard, Johanne. « Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute », *L'Annuaire théâtral*, No. 33, Printemps 2003, p.78-90.

Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Paris : Gallimard, 2008.

Benmussa, Simone. *Nathalie Sarraute — Qui êtes-vous?*, Lyon : La Manufacture, 1987.

Besser, Gretchen Rous. « Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976 », *Revue des sciences humaines*, No. 217 (janvier-mars), 1976, p.284-289.



Cavarero, Adriana. *For more than one voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford, Calif. : Stanford University Press 2005.

Chambon, Joëlle. « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie*, No.3, Automne 2015, [En ligne] <http://skenographie.revues.org/1232> (page consulté le 21 novembre 2017), p.87-104.

Farabet, René et Halkin, Talya. « From One Head to Another », *TDR*, Vol. 40, No. 3, The MIT Press, Automne 1996, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/1146548> (page consultée le 20 novembre 2017) p.60-62.

Farabet, René. « Écrire avec des sons » *Telos*, no. 60, 2004 [En ligne] [http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista\\_TELOS\\_Ecrire\\_avec\\_des\\_sons.pdf](http://www.acsr.be/wp-content/uploads/revista_TELOS_Ecrire_avec_des_sons.pdf) (page consultée le 15 novembre 2017).

\_\_\_\_\_. « René Farabet, atelier de création radiophonique, à propos des deux sons qui composèrent le générique de l'ACR pendant de longues années », *EXPOREVUE* [En ligne] [http://www.exporevue.com/magazine/fr/index\\_farabet\\_1.html](http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_farabet_1.html) (page consultée le 12 novembre 2017).

Gingras, Nicole (dir.). *S:ON, Le son dans l'art contemporain canadien —Sound in Contemporary Canadian Art*, Montréal : Éditions Artextes, 2003.

Goody, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge : Cambridge UP, 1987.

Gould, Glenn. « The Prospect of Recording », *The Glenn Gould Reader*, Toronto : Lester & Orphen Dennys, 1984, p.331-353.

- \_\_\_\_\_. « "There is a strong visual component in radio", Glenn Gould in conversation with John Thompson », *Intermédialité : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques – Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, No.19, Montréal : Centre de recherche sur l'intermédialité, 2012, p.181-187.
- Jefferson, Ann. « Notice », tiré de *Œuvres complètes* (Nathalie Sarraute), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1846-1857.
- Landfried, Carrie C. « Voicing the Prevocal : Nathalie Sarraute's Forey into Radio Drama », *Cultural Critique*, No. 91, Minnesota : University of Minnesota Press, Automne 2015, p.98-113.
- \_\_\_\_\_. *Tropisms and Vocality: The Role of Orality in the Prose and Theater of Nathalie Sarraute*, Thèse, Department of French, New York University, 2007
- Leroy, Séverine. « Le documentaire radiophonique : espace de construction d'une mémoire du théâtre ? », *Revue Sciences/Lettres*, No. 5, Mai 2017, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rsl/1237> (page consultée le 2 décembre 2017)
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*, Paris : Galilée, Coll. Philosophie en effet, 2002.
- \_\_\_\_\_. « Le sens commun, essai de réinterprétation », Conférence dans le cadre du colloque international « Aisthesis and the Common: Reconfiguring the Public Sphere », Musée d'art contemporain de Montréal, 18 mars 2016, 1 heure 33 minutes.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, New York : Methuen, Coll. New accents, 1982.

\_\_\_\_\_. « Foreword », dans Paul Zumthor. *Oral Poetry : An Introduction*, traduction faite par Kathryn Murphy-Judy dans le cadre de *Theory and history of Litterature*, No.70, Minneapolis : University of Minnesota Press, p.ix-xii.

Philips, John. « Le théâtre de Nathalie Sarraute : un verbe devenu chair? Le Silence, Elle est là au Théâtre du Vieux Colombier, Paris (du 7 avril au 13 juin, 1993) » *French Studies Bulletin*, Vol. 3, No. 49, Oxford : Presse Univertisaire d'Oxford, décembre 1993 p.19-21.

Rykner, Paul. *Nathalie Sarraute*, Paris : Édition du Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_. « Théâtre – Notice générale », *Œuvres complètes* (Nathalie Sarraute), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1984-1991.

\_\_\_\_\_. « Pour un oui ou pour un non – Notice », *Œuvres complètes* (Nathalie Sarraute), Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.2028-2030.

Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard, Coll. Les essais, 1956.

\_\_\_\_\_. « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1707-1713.

\_\_\_\_\_. « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p.1694-1706.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Édition de la Pléiade, 1996.

Tomatis, Alfred. *L'oreille et le langage*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. Sciences, 1963.

Volkocitch, Michel. « La méthode Tophoven : le travail avec Elmar, entrevue avec Nathalie Sarraute », *Translittérature*, No. 10, hiver 1995 [En ligne] [www.translitterature.fr/media/article\\_138.pdf](http://www.translitterature.fr/media/article_138.pdf) (page consultée le 20 novembre 2017).

- Zumthor, Paul. « Entre l'oral et l'écrit », *Les cahiers de Fontenay*, no.23, Fontenay aux Roses : E.N.S., 1981, p.9-34.
- \_\_\_\_\_. « Considération sur les valeurs de la voix », *Cahier de civilisation médiévale*, Vol.25, No.99, Poitiers : Centre d'Étude Supérieure en Études Médiévales, Juillet-décembre 1982, p.233-238.
- \_\_\_\_\_. « "Lire" l'oralité », *Lectures : Scienza e coscienza letteraria* (extrait), No. 10, Bari : Édition Dedalo, Juin 1982, p.45-54.
- \_\_\_\_\_. « Le rythme dans la poésie orale », *Langue française*, No. 56, Paris : Larousse, décembre 1982, p.114-127.
- \_\_\_\_\_. « Communication vocale et poésie », *Annali dell'instituto universitario orientale - Sezione romana*, XXV, 1, Napoli : Università degli studi di Napoli, 1983, p.139-157.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à la poésie orale*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poésie, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La lettre et la voix*, Paris : Édition du Seuil, Coll. Poétique, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Québec : Les Éditions du Préambule, Coll. L'univers des discours, 1990.
- \_\_\_\_\_. « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, no. 12, Montréal : Centre de recherche sur l'intermédialité, 2008, p.169-202.



## **Annexe 1: À propos de l'enregistrement radiophonique**

L'enregistrement de la pièce radiophonique *Pour un oui ou pour un non* se trouve dans les archives de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) en France. Il est possible d'écouter l'enregistrement en ligne sur le site de l'INA dédié aux professionnels (« INA MédiaPro », <https://www.inamediapro.com/>). Voici les informations pour retrouver l'enregistrement :

« Pour un oui ou pour un non, ou encore pour, pour... »

Emission : Atelier de création radiophonique

Collection : France Culture

N° de notice : PHY06051577

Date d'enregistrement : jeudi 01/01/1981

Durée : 2 h 17 min

## Annexe 2: Résumé de la pièce

L'œuvre de Sarraute est une pièce<sup>167</sup> mettant en scène la réunion de deux amis de longue date. « H1 »<sup>168</sup> se rend chez son ami pour essayer de comprendre pourquoi celui-ci a pris des distances par rapport à lui. H2 tente de démentir cela et évoque un besoin de prise de distance que H1 ne semble pas comprendre. Prétextant qu'il s'agit de quelque chose qui ne se discute pas vraiment<sup>169</sup>, H2 évoque une situation passée où à un moment où celui-ci s'est vanté de quelque chose, H1 lui aurait répondu « C'est bien... ça »<sup>170</sup>. En fil de conversation, H1 ira chercher les voisins (H3 et F) afin de leur demander leur avis sur la situation et de leur demander de régler leur différend, comme lors d'un procès. Confus, perplexe et peu enclin à vouloir prendre part dans ce conflit, les voisins offriront leur révérence assez rapidement, sans donner de jugement clair. Les deux hommes continueront à discuter pour essayer de comprendre le problème, ce qui ne va pas entre eux. H1 dira de son ami qu'il est jaloux de lui, chose que celui-ci contestera, lui répondant que « son » type de bonheur de surface, classé et étiqueté ne l'intéresse pas<sup>171</sup> : H2 ne fait pas partie de ces gens dont leur bonheur figure sur une liste. H1 sera agressé par l'usage répété d'articles possessifs à la deuxième personne du pluriel — « vos listes<sup>172</sup> » — et voudra savoir de quel « vous » H2 parle. La tension montera et H1 voudra s'en aller et regardera par la fenêtre. Cette vision rappellera chez H2 un élan d'affection pour son ami et il lui partagera son regret d'avoir essayé de mettre en mots le mal qu'il ressentait par rapport à lui. En lui disant que c'est dans des moments comme ceux-là qu'il l'aime, il lui dira « La vie est là<sup>173</sup> ». Irrité par cette phrase H1 lui rétorquera avec mépris qu'il se prend pour un « poète », qu'il s'amuse à citer Verlaine pour faire de la « poésie ». S'en suivra l'évocation de son souvenir d'un voyage en montagne avec lui, un certain moment

---

<sup>167</sup> 21 pages pour le texte et 53 minutes 15 secondes pour l'enregistrement.

<sup>168</sup> Très souvent dans les pièces de Sarraute, les personnages ne portent pas de nom. Ils sont identifiés à leur plus simple expression, qui ici dans un contexte radiophonique, est le timbre de leur voix. « H » pour homme, « F » pour femme.

<sup>169</sup> Nathalie Sarraute. « Pour un oui ou pour un non », *Théâtre*, Paris : Gallimard, 1993, p.10.

<sup>170</sup> *Ibid*, p.11.

<sup>171</sup> *Ibid*, p.20.

<sup>172</sup> *Ibid*, p.20-21.

<sup>173</sup> *Ibid*, p.22.

où H1 eut le goût de tuer H2. Reconnaisant entre eux deux qu'il n'y a pas de réconciliation possible, que tous deux appartiennent à des clans différents, H1 dira qu'il appartient au groupe des hommes qui travaillent et que son ami, lui, fait partie — mot que lui-même ne voudra pas prononcer et que H2 dira finalement à sa place — du groupe des « ratés »<sup>174</sup>. Refusant une vie facile, conventionnelle et bien rangée, H2 refusera toutes les étiquettes que tentera de lui coller son ami : il refuse d'être identifié, étiqueté, classé, conforme. Bref, il ne veut pas être « récupéré »<sup>175</sup>.

Dans l'avancement de leur entretien, H1 proposera à nouveau à H2 de faire un nouveau procès, mais cette fois-ci en prenant le temps de remplir les formulaires à deux et le tout faire en bonne et due forme. Face à cette demande et à la question de « pour un oui ou pour un non », H1 répondra « oui » et H2 répondra « non ».

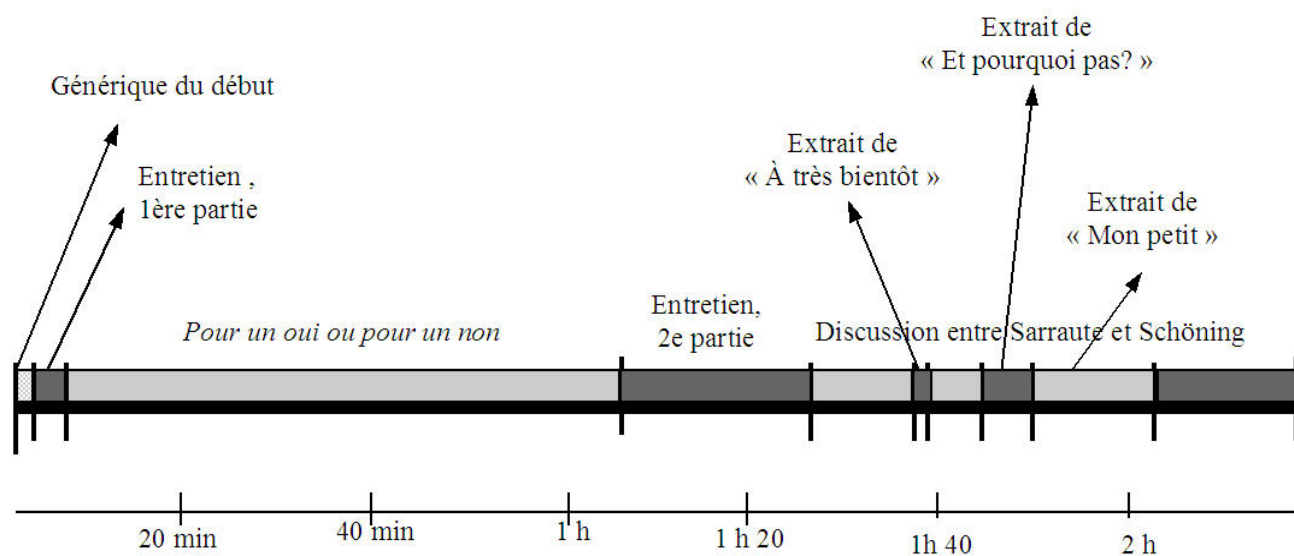
---

<sup>174</sup> *Ibid*, p.26

<sup>175</sup> *Ibid*, p.27

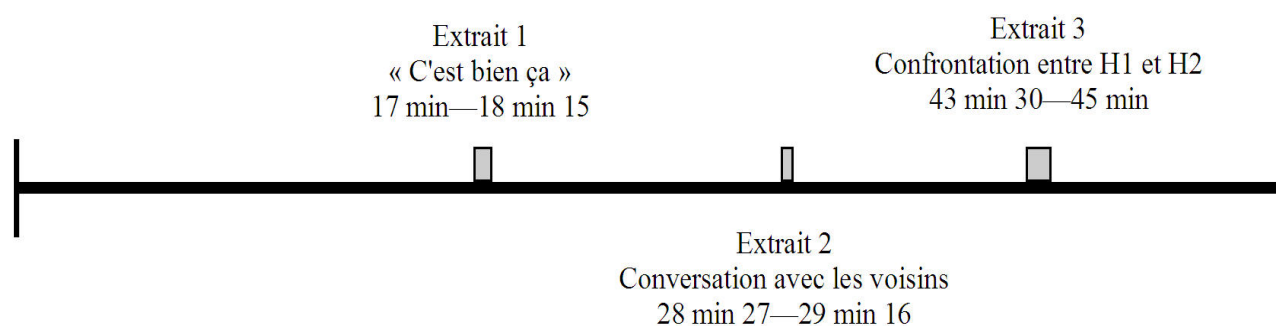


## Annexe 3: Schéma de l'émission radiophonique

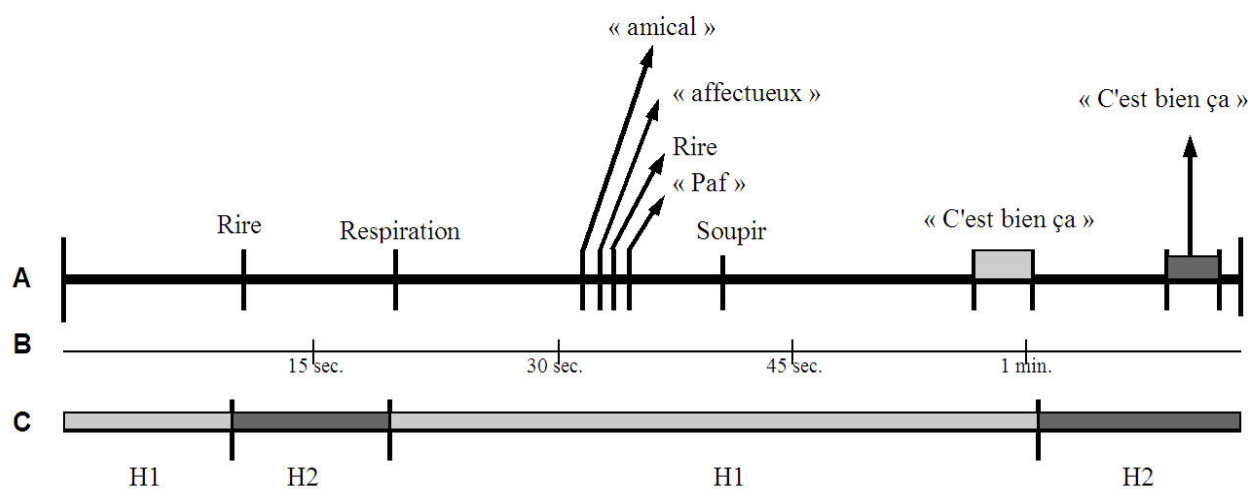


<b>Générique:</b>	0—2 min
<b>Entretien 1ère partie:</b>	2 min—6 min 15
<b><i>Pour un oui ou pour un non:</i></b>	6 min 15—59 min 45
<b>Entretien 2e partie:</b>	1 h—1h 15
<b>« À très bientôt »:</b>	1 h 15—1 h 37 min 35
<b>Discussion Sarraute-Schöning 1:</b>	1 h 37 min 35—1 h 38 min 45
<b>« Et pourquoi pas? »:</b>	1 h 38 min 45—1 h 49 min 20
<b>Discussion Sarraute-Schöning 2:</b>	1 h 49 min 20—1 h 59 min 50
<b>« Mon petit »:</b>	1 h 59 min 50—2 h 13 min 48
<b>Discussion Sarraute-Schöning 3:</b>	2 h 13 min 48—2 h 17 min 10

## Annexe 4: Schéma de la pièce et des extraits choisis



## Annexe 5: Schéma de l'extrait 1

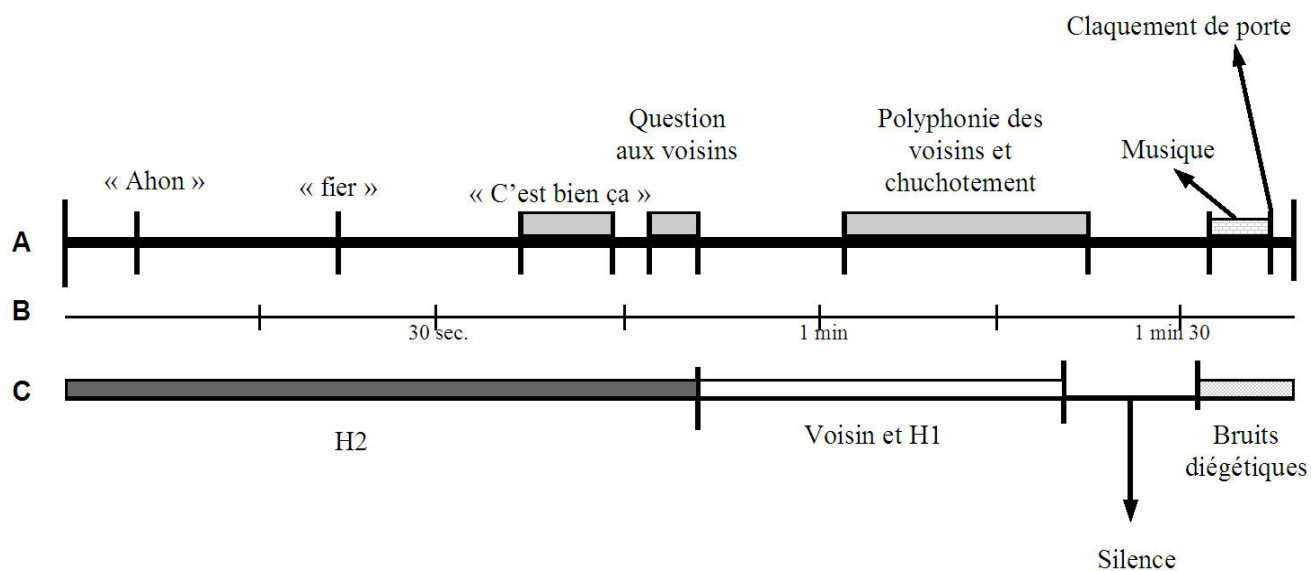


A: Phénomènes vocaux que l'on peut remarquer dans l'extrait

B: Ligne du temps

C: Indique quel protagoniste parle dans l'extrait

## Annexe 6: Schéma de l'extrait 2

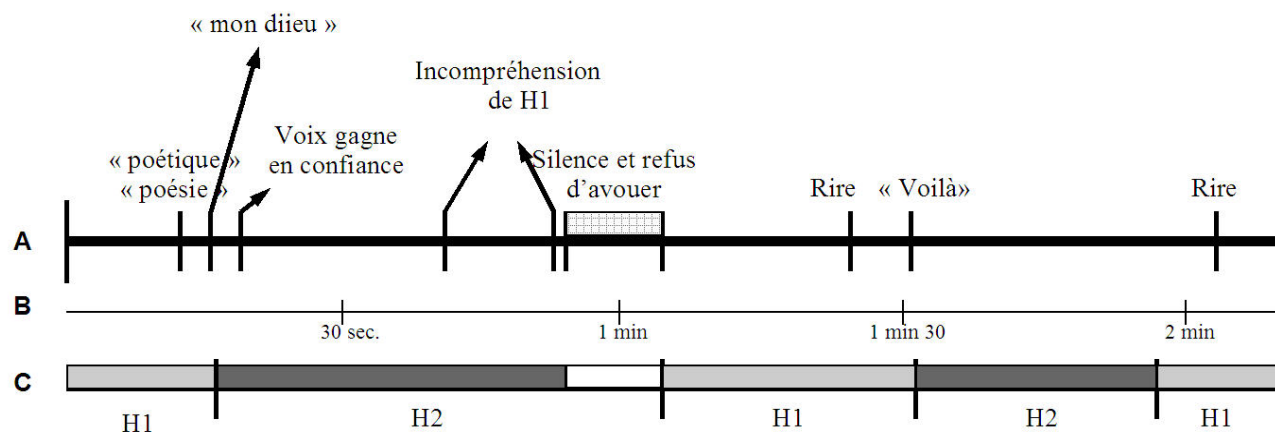


**A:** Phénomènes vocaux et sonores que l'on peut remarquer dans l'extrait

**B:** Ligne du temps

**C:** Indique quel(s) protagoniste(s) parle(nt) dans l'extrait

## Annexe 7: Schéma de l'extrait 3



**A:** Phénomènes vocaux que l'on peut remarquer dans l'extrait

**B:** Ligne du temps

**C:** Indique quel protagoniste parle dans l'extrait